شعرية البنية السردية في رواية ((سيدات زحل))

–سيرة ناس ومدينة– للطفية الدليمي

د. نفلة حسن أحمد العزّي

shiaab86@yahoo.com>

العراق – جامعة كركوك

كلية التربية للعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية

الملخص

تعرف لغة الرواية بأنها لغة فنية ذات دلالات إيحائية جمالية، وهي تتشكل ضمن بنية النص الروائي الداخلية ومداخلات السياق الخارجي (المرجعية الاجتماعية)، وتختلف لغة الرواية الأنثوية عن لغة الرواية الذكورية؛ لأنها –أي اللغة– ليست حيادية بطبعها، وليس التواصل غايتها الوحيدة، بل انها عبارة عن نظام تمويهي يلزم فرض نوع من العلاقات الصراعية، ولا سيما بعد أن أخذت المرأة تخرج في كتابتها الأدبية من شرنقة الإتباع والخضوع لقوالب اجتماعية مفروضة عليها إلى مفاز التحرر والانطلاق، وإن كان الاثنان (المرأة والرجل) يعيشان الواقع نفسه، إلا ان تغليب أحد الجانبين على الآخر في الحضور والمشاهدة والتميز ظهر بوضوح في رواية (سيدات زحل) للطفية الدليمي، إذ رأينا بنيتها السردية قائمة على الانزياح في سياقات النص وأحداثه، متخذةً من العنصر النسوي وسيلة أدائية لتحريك مشاهده الدرامية الدائرة في خضم وقائع بغداد عام 2003.

Abstract

The language of the novel is defined as a technical language with aesthetic and suggestive connotios. Lt is formed within the structure of internal narratve text and external contextual interventions social reference . the language of the female novelists differs from that of the male novelists because it is not neutral by its nature. It is a system of camouflage that requires conflict of relations especially when the women went in her literary writing out of the social code to liberation . Although both of them , women and men , live In the same reality , but the preference of one side to the other in the visibility and excellence appeared clearly In the novel ladies of Saturn of lutfia Dulaimi, as we saw that her narrative structure based on the displacement in the context of the text and its events taking the female factor as a means of performance to move the dramatic scenes in the midst of the realities of Baghdad in 2003

المقدمة

الحمد لله الذي منّ علينا بدين الإسلام، والصلاة والسلام على خير البرية والأنام، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه الكرام..

وبعد..

فإنه من المشهود به في الساحة الأدبية هو عدم انكفاء الأديب عن المساس بواقعه وظروفه المنطوية على حقائق تستطيع أن تترجمها المخيلة في عمل نصي يلتزم التوثيق بقلم هادف، وذلك هو جل ما يرتأيه مختبر السرديات التي جنحت في تجلياتها المعاصرة الى الاشتغال في تحولات العلائق بين الواقعي واللاواقعي، وتأكيد الرؤية الملتبسة مع العالم المثير لشغف الكتابة والقراءة معاً؛ ذلك ان المرء لا يستطيع – إن كان من أصحاب هذه أو تلك– الإحساس بالمكابدة الذاتية في أزمنة التشظي الفكرية والشعورية الا عند مواكبتها ومعاينة صورها عن كثب.

لطفية الدليمي قاربت تلك التجليات قي روايتها الفنية (سيدات زحل) بلبوس الحقيقة الموجعة وهي تستعرض أحداث احتلال العراق عام 2003 ، وتفرق أشتاته في مهوى الطائفية والحزبية والانتماء القومي لميليشية أو فرقة تدّعي ما تؤمن خلاف ما تفعل، وإذ أبحرت الروائية في خضم هذه الأحداث، انداحت معها حيوية لغتها المعبرة

والمنسابة مع تشعب المعاني والأفكار في تسعة فصول، كان لكل منها مسماه عدا الفصل الأخير الذي تركته بلا عنوان لتوحي بذلك الى اللانتهاء في واقع الحكم السياسي المنصاع لقوى خفية مستفيدة.

القلم الفني في هذه الرواية استطاع أن يعدل عن مألوف البنية المعتادة في هكذا نمط من المتون الى إسدال الشعرية على مجمل ما فيها من حقائق جاوزت المعقول وشاطرت المسكوت عنه في غياهب الحقيقة وسحائب المتخيل ، فرمنا إلى تقسيم عملنا على ثلاثة مباحث هي كالآتي:

– المبحث الأول: التشييد الدلالي، وقد تضمن محاور ثلاثة هي:

أولاً: بنية التأمل والتساؤل

ثانياً: دلالة المسميات

ثانياً: جدل الرؤى (رؤيا الحلم – رؤيا الفكر)

– المبحث الثاني: مفارقات الواقع التراجيدي الذي انطوى على بنيتين هما:

أولاً: بنية الصراع الذكوري – الأنثوي

ثانياً: ازدواجية الحدث وعلاقته باللامألوف

– المبحث الثالث: تركيبة المد السردي ، تطرقنا فيه الى ما يأتي:

أولاً: الرسائل

ثانياً: التوالد الحكائي

ثالثاً: مؤشرات السيرة والذاكرة

جميع هذه المفاصل التي لازمت الرواية أملتها لغة الكاتبة الخاصة التي انطلقت بها من ضيق المعنى إلى فسحته الفنية ، لتكون بذلك لغة قائمة على التجسيد والتصوير في تنقل حر بين المشاهد والأحداث.

مدخل نظري:

إلى وقت ليس ببعيد كان المنظار النقدي للشعرية منصباً على الاهتمام بأصداء النص الشعري ومضمراته البنائية، ولاسيما ما ارتبط منه بدلائل أسلوبه ولغته المنفردة بتشكلها وأدائها الفني المتجدد والمتغير من نص إلى آخر، لكن بعد ذلك قطعت الشعرية شوطا كبيراً في إطارها الإجرائي التطبيقي ، فأخذت تشمل دراسة مختلف النصوص الأدبية شعراً كانت أو نثراً، على أن تقع ضمن ما يجاري قوانينها وأنظمتها اللسانية المعنية بتوصيل الخطاب على نحو أدبي جمالي متميز.

والحقيقة " أن الشعرية لا تقف عند حدود الآثار المفردة، ولا تقف أيضاً عند حدود خصائص السرد أو الحوار أو الوصف في نص معين، إنما تهدف إلى استخراج نظرية لكل الخصائص ومكونات الأدب بشكل عام، تبين نقاط الاتفاق والتلاقي وحدود الاختلاف والمفارقة"(1).

وحين نفترض اقتراب مفهوم السردية من الشعرية فذلك بحكم احتوائها على ممكنات لغوية تمنحها صفة اللغة الإبداعية، كما تساعد الشعرية النص الأدبي على تحديد العلاقات الشكلية التي تجعل عناصر النص متسمة بتلاحم دلالي ووحدة دلالية.

ومن المعلوم أن الحديث عن السرد يقودنا إلى الحديث عن الجملة والحكاية وما تتضمنه من وحدات لغوية قابلة للتحليل في نظر اللسانيين، فالحكاية فيها فضاء للأحداث، يؤطر بعضها بعضاً عبر مستويات البنية السردية القائمة على التضمين والانفتاح، ومن جانب آخر فإن خصائص اللغة التي يوظفها الكاتب في نصه والتي يساير بها منهجية عصره الفني تستطيع أن تحقق نوعاً من العلاقة بين السردية والشعرية، وعلى وفق ذلك كان رأي (جينيت) قاضياً بعدم مشروعية دراسة الحكاية مفصولة عن الخطاب الذي تتأدى فيه (2)، ولعل وجه السبب في ذلك أن الفعل الخطابي ما هو إلا مجموعة من الأفكار والانفعالات والتأثرات والمحفزات (3) التي لا يخلو منها أيٌّ من أحداث الحكاية، ثم ان كيفية تلقي القارئ لمحمل ذلك إنما هو " الاتجاه الجمالي القائم على الميل أو النفور بناء على ما يحمله الخطاب من قيم جمالية أو أخلاقية بإفضائها لمعياري الخير والشر .... ، وبالتالي يكون المبدع في علاقته مع القارئ وجهاً لوجه، واحد يوهم أو يقنع، والآخر يستقبل ويفسر، ثم يتقبل أو يرفض"(4).

ويتوقف نجاح أي عمل سردي على ما تحتويه بنيته من دلالات باعثة على تشكيل الحدث الكلامي في لوحة ذات جمل وتراكيب وخواص معبرة عن كنه النص وخفاياه ومكنوناته، ولا يتم ذلك بل لا يميزه إلا العدول عن المألوف سواء ما ارتبط منه بالعناصر المسرودة أو ما ارتبط بطبيعة المصورات الذهنية والجمالية.

من هنا " تنظر الشعرية للنص السردي من جانبين اثنين: يتعلق الأول بمجموع الخصائص البنيوية المكونة للعمل الأدبي من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، هذا الذي يسمى بالقصة، ويتعلق الثاني بالخطاب الذي يضم مختلف تلك المكونات"(5).

وإذا كانت لغة السارد لا بد أن تراعي عملية التوليف بين الشكل والمادة لتنتج على وفق ما تتطلبه الأدبية، فإن "اللغة الشعرية في الرواية العربية المعاصرة تعتمد أنساقاً بلاغية فكرية اجتماعية؛ لأن الروائي يلاحظ أمامه عديد السبل التعبيرية التي تشكل وعيه من جهة، وتساعده في الإنشاء من جهة ثانية"(6)، وهو ما أبان عنه –مسبقاً– (تودوروف) حين نظر إلى الشعرية بأنها مقاربة للأدب (مجردة وباطنة)، وجعلها مقتصرة على مدلولات ثلاثة من بينها أنها – أي الشعرية – اختيار يمارسه مؤلف ما بين الإمكانيات الأدبية الممكنة (نمط الكتابة)(7)، وعلى وفق هذا النمط يبرح لخطية النص السردي محوران: أحدهما يسمى بـ(المحور الأفقي)، وهو ما يعنى بعامل المجاورة بين جزئيات النص ومتواليات ، والثاني يسمى بـ(المحور العمودي) الذي يقطع الأفقية بطرح لغوي مضموني منتخب لا يخلو من أبعاد التجربة الفكرية والشعورية، وعلى هذين المحورين يتوقف مفهوم الوظيفة الشعرية المتولدة عن أي رسالة بحسب ما يراه (ياكبسون)، إذ "إن الانتخاب يقوم على قاعدة التعادل والتماثل والتنافر، والترادف والتضاد، بينما يقوم التأليف وبناء المتوالية على المجاورة ، والوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التعادل المحوري على محور التأليف"(8)، لتبرز من خلالها – أي من خلال هذه الوظيفة – مجموع الخصائص والمكونات التي تنتظم الممارسة اللغوية والفكرية في ضوئها ، فتجعلنا منجذبين لأدبيتها لا عن محاباة أو تحيز لقراءتها بقدر ما يتعلق الأمر بنوعية أو بكيفية الانسجام بين بنيتيها الخارجية والداخلية.

والمقصود بمفهوم البنية انه نسيج تتعاضد فيه ثلاثة أسس هي(9):

أ– الشمولية: تعني تماسك مكونات النص الأدبي في ظل وحدة كلية شاملة لطبيعة قوانينها الداخلية، بحيث ان أي جزء أو مكون من هذه المكونات لا يجد قيمته بمعزل عن المكون الآخر.

ب- التحول: هو ما يتولد داخل النسيج من جمل وتراكيب تبدو جديدة لكنها في الوقت نفسه تراعي قواعد تركيبها اللغوي.

ج- التحكم الذاتي: بمعنى تَمَكُّن البنية النصية من تجسيد قيمتها الأدبية اعتماداً على ذاتها ، إذ ان إنتاج وظيفتها يكون داخلياً.

وحين تتعدى بنية أي نص وظيفتها الإبلاغية إلى ما تسمى بالوظيفة الشعرية فإنه يبقى لخواصها العامة علاقة وثقى بأسلوبيتها التي تعد ممارسة اختيارية لا تخلو من قيمة جمالية تخالف بها النظام المعهود.

وفي النصوص السردية نجد ما يمتثل ذلك بطواعية رحبة في الصياغة والكتابة عبر ما يدعى بلعبة (الانزياح)، وهي اللعبة التي بنى (جان كوهن) شعريته عليها، إذ انه نادى بالفرق بين الشعر والنثر من حيث الشكل لا من حيث المادة، أي من خلال ما تتم صياغته لغوياً، وليس من خلال التصورات التي تعبر عنها تلك الصياغة (10)، ذلك ان الانزياح هو أهم ما تتميز به لغة الادب عموما سواء كان شعرا او نثرا، هذا في حال لو نظرنا إلى اللغة الأدبية على أنها لغة تعبيرية تعتمد أسلوباً معيناً يتخيره صاحب النص عن تمعن وروية.

وثمة مفهوم آخر طرحه (كمال ابو ديب) ساهم إلى حد كبير في تكريس الدور العميق للشعرية في النصوص، وهو مفهوم الفجوة، إذ جعل من شعريته ما يناهض "استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة؛ لأنها لا تنتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة الى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة"(11).

من هنا نفهم ان مجمل القول عن الشعرية انها تخطي للمألوف مع ما تحمله من قضايا فنية جمالية، علما أن هذا التخطي لا بد له من فلك نصي يدور بين أجزائه العلائقية، وهو ما يستدعي النظر الى البنية الكلية للنص ليتم الكشف عن خصائص أسلوبها الأدبي المميز، وهنا يبرح التكاتف النقدي جلياً بين كل من الشعرية والأسلوبية وجهاز التواصل اللساني بين كلٍ من المرسل والمخاطب.

المبحث الأول

التشييد الدلالي

أولاً: بنية التأمل والتساؤل

يلحظ قارئ هذه الرواية ان مقدمتها السردية وثنايا مجريات أحداثها كثيرا ما تتسيده هذه البنية، إنها بنية التساؤل المروي على لسان الراوية والشخصية الرئيسة في الوقت نفسه (حياة البابلي) وهي تتأمل ما يدور حولها من تراجيديا واقعية تكاد تلامس اللامعقول لشدة ما فيها من غرابة تتجاوز المألوف، فتراها تبتدئ دورها الراوي للأحداث بذاتها أولاً معلنة عن متاهة تأملها العميق، فتقول: " – أأنا حياة البابلي أم أنني أخرى؟؟ ومن تكون آسيا كنعان التي أحمل جواز سفرها؟؟

– أنتِ ، أنتِ ، أجل حبيبتي ، إنك هي ، أنتِ حياة، ثقي بي ، أنت حياتي"(12). جاء هذا الكلام بعد انتظار غيبة رجل أخذ خياله يراود تفكير (حياة) مجيباً عن استفهاماتها الشخصية وتأزمات شتى عاصرتها فأثرت فيها أيما تأثير، إذ تستأنف قائلة: " يعانق خفتي وأنا أعوم في دخان الجحيم، أشم من شعره الجعد الطويل رائحة طفل رضيع ومن أصابعه عبق عاصفة وبرق كمثل سائرة في نومها — وقد أفقت على صدى صوته النائي– (.....) بين إفاقتي القلقة وذاكرتي الملتبسة ورؤيا الرجل تذكرت أنها الحرب، تلك التي تنام على وسادتي الأخرى منذ دهر وتلتهم الرجال، ليس من أحد معي ، جميعهم رحلوا إلى ما بعد الحياة أو ضاعوا في متاهة الموت أو طواهم النسيان في المهاجر، إلا هو القاصي في القارة الأخرى، سأموت وحدي، الموت أيسر ما يتاح لامرأة في بلاد الجنون"(13) ولعل شعرية الصورة السردية هنا ألمحت عن اشتباك خارق لعرى نقيضين قائمين على طول الخط الروائي وهما الحياة اللامستديمة في بلاد الحروب والموت اللامتناهي فيها.

وإن كانت مثل هذه التساؤلات المطروحة والماثلة أمام أنظارنا ونحن نقرأ الرواية ناتجة من قوة الحساسية التي تعاين بشفافية ماهية الإنسان في أشد لحظات تأزمه وأقساها، فذلك لأنها لم تأت من رؤية مجردة أو ذاكرة مقتضبة، عايشت الأحداث فأغفلتها، وعاشرت الشخصيات فتناستها، بل هي على العكس تماما، استوعبت جميع ذلك في تأمل وصحوة متناهية حتى ضاق بها الخناق فانهالت عليها جميع قارعات سكونها الموصول بأبعادها الأنثوية الخاصة.

وعلى وفق هذا التصور المستكنه لدواخل الشخصية الراوية وتوجهاتها الفكرية المتشابكة فإنه لا مناص من التقابل بينها وبين كون الذات في الروايات الحديثة والمعاصرة تعد " معادلا موضوعيا للاواقع الخفي المنبوذ والمهمل. إنها كذلك مجموع المشاعر الملتبسة في الداخل، وهي الرغبات والأحلام التي تصبح قوة فعلية على الكائن توازي القوة الفعلية للواقع الملموس"(14).

إذن هذا التوازي جدير بأن يعلق مسببات الأشياء على ما يعانيه أصحابها ، ويحتم عليهم التفكير بما يرغبون هرباً من ما لا يرغبون ، ثم ان احتواء التجربة المعاشة بواقع غير محدود له امتدادته وتحولاته الدائمة على مدينة كابدت الويلات كبغداد، قد يفسر لنا التغريب الملاحظ في كيفية طرح أسئلة عديدة منها مثلا: " ما الذي يمنح الروح قدرتها على مجالدة الألم؟ أهو الحب ؟ أم جرثومة الحياة العنيدة، أم هي الأحلام التي نستولدها من شحنات الأمل والحب؟ أم انشغالي بالبحث عن عمي قيدار؟؟ ما الذي يدفعني للمضي قدماً؟؟ العثور على بغداد أخرى؟؟ أم هي رحلتي نحو نفسي التي تحول بلا منطق ولا حذر في الأعماق؟؟ " (15)، فعندما توصف الحياة بالجرثومة العنيدة في ضوء العلاقة القائمة بين الألم والأمل نستطيع إدراك جدلية التواصل بين واقع خارجي مغترب وعالم داخلي مبهم حتى بالنسبة للذات نفسها، فكيف اذا كان ذلك هو ما تنقله عن غيرها كشخصية (هاني) وهو أخو (حياة)؟.

"يجلس وحيداً ، يقرأ في كتاب فارغ، يبكي في غرفة خالية، يأكل من طبق خاو..

– كل ما بقي وهم وهم.

هذا ما كان يردده أمامي ، هل تصور أخي هاني يوماً أن الموت يهادننا ؟؟ ينسانا؟ يؤجلنا؟؟ هل خيل إليه أن بوسعنا التحكم في المصائر؟؟" (16).

وربما تحيلنا مثل هذه التساؤلات إلى مبررات المغالاة في طرحها من جهة ومناشدة الخروج من انتهاكات واقعية مفروضة على الشخصيات عموماً من جهة أخرى. " كنت موقنة اني مفقودة في كل حال، بغداد تلتهم أناسها، وموتي مسألة وقت، ما هو الوقت؟؟ ما هو الموت؟؟ بل ما هي بغداد؟ غول ؟ قدر؟ ثقب جبار أسود سينتهي بالتهام نفسه؟؟" (17). إن الذي يظهر لنا هنا ان الشعرية لم تكمن في جنوح اللغة لتراكيبها الانزياحية في ضوء ما يبعد المنجز النصي عن السرد التقريري بقدر ما بدت نقلة شعورية لمأساة المضمون المعبر عنه، ولعل استعمال

المقاربات المجازية التي نلاحظها في تكوين صورة المدينة بعين مصغرة ومكبرة حيناً ومستدركة ومتخيلة حيناً آخر هو ما جعل هذه البنية منفتحة على أفق الانزياح في مستوييه الشكلي والدلالي.

ولو نظرنا لقوام التشييد النصي في الرواية بشكل عام لالتمسنا قيامه على بث فقرات التأمل والتساؤل لدى الراوية (حياة) بين مجمل فصول سردها وشعبه الحدثية بدءا باستهلال النص ثم أوسطه ومنتهاه، ولا يبدو الأمر عبثياً في الكيفية التي تم التشييد بها بهذه الطريقة، إنما هو تخطيط بنائي أفقي تقبع وراءه بنية عمودية دلالية تحاول أن تستوعب ملابسات العصر وتناقضاته على أثر تغير الأوضاع السياسية في العراق عقب احتلال بغداد في 2003، ثم ان استصعاب إدراك الذهن لهذا الأمر الجلل بجميع أطيافه وأشكاله المتنوعة في التدمير الإنساني والمجتمعي على حد سواء كما شهدناه في تفاصيل واقعنا وقرأنا نماذج من تصويره المستطرد في الرواية، من شأنه أن يعزز دور البنية الاستفهامية – التأملية لدى الراوية وهي تسرد وقائع الأحداث الخاصة بها أو المتعلقة بغيرها من الشخصيات.

ولما كانت الدلالية تروم " الوقوف على حقيقة وكنه الآليات المتحكمة بفضاءات السرد ومعرفة طبيعة نسيجه، باعتباره تركيبة سلسلة من المتتاليات أو الجمل يشد بعضها برقاب بعض، يضاف إلى ذلك عناصر هائلة من المكونات اللغوية والأسلوبية تتكتل جميعها ضمن سلسلة من التعقيدات الخطابية"(18)؛ كان ذلك مدعاة لفهم دور المروي له في النص، لأن اعتماد الراوية على المكون اللغوي الاستفهامي يفترض أمر وجود مخاطب في الطرف المقابل يستقبل التساؤلات وهو موقن بمشروعيتها لعظم دلالتها.

تقول(حياة) : "أطفأت الشموع بعد أن جمعت أوراق عمي قيدار ومسودات كتاب بغداد من السرداب، ولأول مرة شممت في السرداب رائحة مقبرة، رائحة عطن التراب في العتمة، هل كنت ميتة ودفنت طوال هاتيك السنوات في السرداب؟؟ هل بعثت للحياة حين اتخذت قرار الهرب وميزت رائحة الموت في مخبأي؟؟" (19) .

إن علاقة ارتباط الإنسان بالمكان الذي يألفه أو يلوذ به من شرور الواقع لا شك في انها تصنف ضمن القالب الايجابي، لكن أن يتنحى هذا الارتباط عن الايجابية ليثير استفهاماً ذهنياً مشتبكاً بمعاني مناهضة لقيم الحياة وأسسها كالذي قرأناه في المقطع أعلاه إنما هو دليل على عدول تلك العلاقة عن طبيعتها المجبولة في فهم دلالة المخبأ.

وتستأنف أحداث المروي حتى النهاية في اجتلاب معاني العدم والغياب والمجهولية والتيه بين الحلم واليقظة ضمن البنية نفسها بكل ما تشتمل عليه من وحدات زمانية ومكانية وشخصية، وهو ما جاء في مقول الراوية: " سقطت الكراسة الثانية التي لم أفتحها بعد من يدي، وتراخت أطرافي وأنا أطوف مع عمي الشيخ قيدار بين حرائق الأمس ولا أعود أرى شيئا ، أين الجهات؟؟ أين الأصوات؟؟ خرست الساعات ووجدتني في عراء والزمن عماء، المكان معتم لكنني أبصر ضوءاً، فأين أنا الآن ؟؟ هذا جنون، أين أنا الآن؟؟ الكتب تحيط بي والمرايا تضحك مني، ووجه ناجي يلوم شبحيا في أعماق المرايا، (....) ليست بغداد، لا نهر ولا جسور، أين أنا الآن؟؟ لا نخل ولا نوارس، ولا أصوات رصاص، أين الليل والمساء؟؟ تساوت الأرض وغاض النهر" (20) . وبذلك فإن اللغة بهذه الكيفية التركيبية أسعفت في الإحاطة بجدلية الموت والحياة عبر تكثيفها اللفظي المنتخب.

ثانياً: دلالة المسميات

حين يضع الروائي تعيينات اسمية محددة لفضاءات مكانية أو عناصر شخصية أو فترات زمانية أو معالم وأشياء أخرى فإنه لا يفتأ عن المساس بما يتضمنه محتواها من معانٍ ذات صلة بالفكرة الرئيسة للنص الروائي وبأحداث فصوله المتعددة، أو ربما يعكس ذلك تماما حين تشير العلامة اللغوية للمسمى إلى مخالفة مدلولها القابع تحت دالتها الظاهرة، وكلتا الحالتين مرهونتان بجودة الأداء في إغواء نهم القارئ عبر ممارسة استراتيجية بعيدة المدى يبثرها الكاتب حيثما شاء وكيفما شاء ما دامت دينامية النص قائمة.

العنوان الموضوع للرواية وهو (سيدات زحل) الذي يمثل العتبة الرئيسة للنص هو أول ما يحفز الذهن نحو تفهم قصدية التحديد بـ(السيدات) من دون السادة، واقتران هذا التحديد بالكوكب (زحل) من دون غيره من الكواكب.

وقد كان مبتدأ التوصيف منبعثاً عن سبب سطوة الكوكب ذاته على أجواء النص عموماً، ليتم بعد ذلك معرفة روابطه بمركب السيدات، إذ تقول (حياة) انطلاقاً من دورها الراوي: "لعنت خوفي وفتحت مزاليج الباب الأربعة وأقفالها الضخمة التي تليق بقلعة أو سجن، خرجت الى الحديقة شبه عمياء لما بهر الضوء عيني، تعثرت لدى الباب بمظروف ازرق فتحته فإذا بداخله بطاقة عليها رسم لكوكب زحل، ما يعني هذا؟؟ ولماذا زحل؟"(21). فهي ما زالت تتقمص دور المستفهم المحاور لشخصية المروي له داخل النص، وكأنها تريد أن تربض خَلِدِها بإجابات مقنعة تروم إلى تخليصها من هاجس الشعور بالغرابة والخوف في الآن نفسه، لكنها تستدرك دلالة (زحل) حين تواكب انتظارها لـ(ناجي). " وعدته أن تكون الأخبار والقصص والأساطير التي جمعتها من كراسات عمي الشيخ

قيدار وإخوتي وقصص البنات كتاباً هو توأم كتابه عنها، وما سأكشفه عن بغداد في كراساتي وما تضمنته طوالعنا تحت نحس زحل وأفلاك الحروب وحظوظ الغرام" (22)، وبعد هذا الاستدراك نراها تنتقل إلى درجة الوعي الموقن بتوقع ما لا تحمد عقباه ، فتقول: "كان طالع بغداد يشتبك أمامي بطالع فتنة وأنا أبصر في سماء المدينة ذلك الكوكب الرهيب الأزرق، وأشفق من النظرة الثانية إليه لا أريد أن أصدق ظهوره في طالع المدينة فذلك يحملني من الهم ما لا طاقة لي به" (23). وكما نرى أن هذه الهيولى العقدية قد تموقعت في الرواية بشكلها الأفقي من أجل أن يكون تفسيرها خاضعاً لأفقها العمودي عبر تفعيل العجائبي والغرائبي في فضاء الفلك والتنجيم ليجد القارئ ذاته إزاء سردية لا تخلو مكوناتها النصية من الفانتاستيكية، إذ نجد الكراسة ذات الرقم (29) تحمل عنوانا نصه (هالة والعرافات) وهي تتضمن الأمر نفسه من حيث الاعتقاد برهن طالع بغداد بطالع زحل الذي يعد نذير نكبة وشؤم.

وقد " كانت معطيات علم السحر والتنجيم (معرفة الأبراج السماوية والعرافة عموما) حوافز مساعدة للفانتاستيك من أفق يختلف جذريا عن الأفق الذي استغله فيه العجائبي قديما كالطلاسم والتعويذات"(24)، أما بالنسية للغرائبي فإن قوانين الواقع فيه تظل غير ممسوسة وهي تقبل تفسيراً عقلياً وإن كانت غير مألوفة أو كان نوع الحدث فيها فوق الطبيعي لكنه لا يفتأ عن إثارة مشاعر الخوف والتردد والفزع والدهشة لدى الشخصية سواء كانت راوٍ أو مروي له(25)، وهو ما ألتمسناه عبر أحداث بغداد الجارية عقب احتلالها وفقدانها مركزية السيطرة، واضطراب مفاصلها العامة والخاصة فضلا عن تفشي أصناف القتل والتنكيل على الطائفة والهوية بطرائق يأنفها العقل وتمجها الأسماع.

بقي أن نفهم دلالة اقتران السيدات بـ(زحل) في العنوان الرئيس، ولعل ما يفيدنا في الوصول إلى هذه الدلالة هو احتواء النص وتركيزه على مسمى مكاني جسد بؤرة النص في تفرع المتن إلى كراسات حكائية متعددة، انه (شارع النساء)، " جارنا الأخرس حامد أبو الطيور مقطوع اللسان– ربما كان الرجل الوحيد الذي بقي في شارعنا شارع الطاووس الأزرق أو كما نسميه تهكماً شارع النساء"(26)؛ وإنما ذلك هو بسبب تغيب الرجال إما قتلا نظرا لكثرة النائبات التي طالت بغداد، أو تهجيرا تحت ستار التهديد أو الخنوع والإرغام لسياسة الذل، ولو ربطنا تسمية الطاووس الأزرق بالكوكب الرهيب الأزرق كما في المقطع السالف وهو (زحل) لأفادنا ذلك بالدلالة السلبية لصفة الزرقة المحتدمة في كلا الطرفين على الرغم من جمالية الموصوف، مما يوصلنا بالنتيجة إلى مبلغ التوافق بين اقتصار هذا المسمى على العنصر النسوي فقط وبين التركيب العنواني لسيدات وزحل.

ثم اننا نلاحظ ان نص الرواية قد حجم مساحة الرجل على امتداد فصوله وذلك ليس من باب التقليل من شأنه بل من باب الإشارة إلى تشظي أدواره في غياهب واقعية ومتاهات مرتسمة في ذهن الراوية، وقد تجلى ذلك عيانا سواء في سردها عن الحبيب المفتقد (ناجي الحجالي) أو عن طيف عمها الموهوم (الشيخ قيدار) أو عن زوجها (حازم) المخصي أو عن موت أخيها (مهند البابلي) أو عن طبيب التجميل ذي اللسان المبتور أو عن قصة المدرس حامد الأخرس الذي كان هو فقط معَهُنّ من الرجال في الشارع المسمى باسمهن، إذ جاء فيما كتبه لـ(حياة) " تسموني حامد الأخرس أبو الطيور، أجل أنا حامد أبو الطيور مبتور اللسان.

– لكن الطيور تموت وهذا يحزنك أيضا..

كتب: تموت ميتة طبيعية في أجلها المحتوم لا بسلاح عدو من جنسها كما نفعل نحن البشر، أحيانا تهرب مني، تتذكر مواسم هجرتها والرحيل إلى الشمال أو الجنوب، تفر مني إلى اروبا وأفريقيا في الصيف، لكنها تعود، أصدقائي وأقاربي هجروا العراق وما عادوا أبدا، الطيور غير البشر" (27). فهذه القرينة القدرية بين قطع لسان (حامد) على اثر ترجمته لمشهد من مسرحية مكبث أمام طلابه في المدرسة وبين ديمومة الغربة الشعورية والفعلية جعلته يرتضي لنفسه تربية الطيور بالنظر إلى عمق دلالتها في الحرية المطلقة تعويضاً عن الكبت والتقييد.

ومن المهم ان نقف عند مسمى أهم شخصية في النص وهي الراوية (حياة) التي تكنُّ في جعبتها حيوات الفواعل الشخصية كافة انطلاقا من مركزيتها الحكائية فهي ساردة مكلفة بسرد الكراسات وشخصية نامية ومتفاعلة مع الحدث إن كان ذاتيا او غيريا، وها هي تروي جزءا من سيرتها بعدول بائن بين المألوف واللامألوف، " ثوب زفافي كان بلون أزرق فاتح جدا به طبقات من موسلين تكثف اللون وتجعله متماوجاً ، للثوب كمان لاصقان وفتحة كتف واسعة، قال حازم: أنتِ كسرت تقليد ثياب العروس البيضاء..

– الا تدري؟ هذا قرار قديم، منذ طفولتي قلت لأمي لا أحب أن أكون عروساً بيضاء كالغيم..

وقالت أمي: لماذا؟

أجبتها بترق: أحب السماء والماء وأكره الغيوم والحليب ودشاديش الرجال البيضاء والشراشف الناصعة.." (28) . إذن فهي تعكس علاقة الدوال بالمدلولات بشكل مفارق، حتى نجد انعكاس ذلك على صعيد مسماها (حياة)، إذ انها لم تلمس نشوة معناه واقعيا لأن ما رأته وعايشته مناهض لهذا المدلول تماما، ثم نراها تنتخب اسما آخر تتقنع به خوفا واتقاء من المحن المتوقعة، "هي آسيا اذن وانا حياة البابلي، فمن تكون شبيهتي آسيا؟؟(بعد زمن سأعرف

أن آسيا اسمي المستعار في جواز السفر الذي اهرب به من الموت) أتفرج وأصير كليهما ، أصير الرجل والمرأة معا، أتماهى بأنوثتها ورجولته" (29). وهكذا نلمح التقمص المزدوج بين متضادات عدة: (الموت والحياة ، اليأس والأمل ، الحب والحيف ، العاشق والمعشوق)، وإن كان الاسم الأول لهذه الشخصية حاملا هويته العراقية بالانتماء إلى البيت البابلي ، فإن اسمها الثاني مجرد من الإشارة أو الانتماء لفئة أو طائفة معينة.

إن الظهور الفعلي بالشكل المعهود والمعلوم على سطح النص لمثل هذه الشخصية وغيرها من الشخصيات يقابله ظهور وهمي لشخصيات لم نلق لها سبقا قائما ببنيته العيانية الا في اطار الذاكرة والحلم بالنسبة لـ(حياة) " حلم لقائي المرتجى بناجي وحلم عثوري على عمي الشيخ قيدار" (30) الذي ظل طيفه ينبئ بقداسة دوره في النص بوصفه البديل الروحي والملاذ المتحرك كلما عظم الخطب واشتدت الضائقة، ومما يبدو ان اسم كل منهما متعلق بمحجته الصورية في ضوء هول الأحداث المسرودة.

ثالثا: التواصل والانقطاع بين الرؤى (رؤيا الحلم – رؤيا الفكر)

ينطلق هذا المحور الذي يمثل جزءا من التشييد الدلالي للرواية من مكان انبثقت منه كل الحكايات والمسودات المخطوطة فيما يتعلق بالمتن المروي، انه مخبأ (الشيخ قيدار) المسمى بسرداب الرؤى القابع تحت المنزل الذي تسكنه (حياة)، " قال أبي:

– أخبرنا عمك بآخر رؤيا له وهو يغادرنا، قال: ستمطر ذات ليلة مطرا لم تعهدوه من قبل ويجتاح بغداد طوفان عارم، وبعدها ستضرب بغداد باللهب وتمسي جحيماً، إذا حدث ذلك بعد رحيلي انزلوا إلى السرداب واحتموا به ولا تسألوا عني فإن لدي ما أقوم به.

وأنا اكرر طلب أخي قيدار : انزلوا الى السرداب يا حياة اذا حصل الأمر بعد رحيلي"(31).

وفي هذا المكان تتجلى الثنائية الرؤيوية السردية في بث الحكايات المتنوعة بحسب ما يخص كل شخصية في النص فضلا عن استحضار الحكايات التاريخية الممتدة الى عصور قديمة من حيث تبتدئ (حياة) في رؤياها الحلمية (اليقظة – النوم) ورؤياها الفكرية المتأملة في أحداث الوضع اللاحق لسقوط العاصمة، وبين هذه وتلك ينحدر فيض القص. " لبثت أروي الحكايات للجدران والساعات والمرايا في السرداب وأنصت الى صدى صوتي يتكرر مثلما تتكرر الصور في المرايا المتقابلة حتى لا تضيع حكاياتنا (.....) رويت حكايات متشابكة عن بغداد وعنا،حكايات تلتف كالأفاعي، حكايات مستطيلة ممتدة بلا نهايات عن تاريخ البلاد الحزين، حكايات لولبية

كالدوامات عن قصص الحب والشهوات، استغرقت في القص وكأنني أهدهد خوفي حين داهمني النوم ووجدتني بعد وقت لا أعرف مداه مستلقية على إحدى الأرائك في سرداب البيت، وتذكرت أنني طفت خلال حلمي في المدينة وان القصف كان شديدا وان الصواريخ دكت مبان جديدة ورأيت البلاد كمرآة مهشمة تعكس شظاياها صورا شوهاء للجميع" (32).

إن التناول الحدثي بهذه الطريقة الوجدانية والتأملية إنما يعبر عن الأسلوب الخاص في كيفية الطرح الراصد والمتناوب بين الرغبة في مواصلة الحلم وانقطاعها نتيجة التأثر بالإفاقة المفاجئة على الصوت الدامي المخيف.

والمقاطع المعبرة عن ذلك لافتة للنظر وهي عديدة ، لكن جميعها مرتبطة بالمركزية الشخصية وهي (الراوية) والمركزية المكانية وهي (السرداب)، " وأجدني في حلم آخر في القاهرة، أهي القاهرة مرة أخرى؟؟ قال لي: نعم ، انه ينتظرني في مقهى الحرية في (باب اللوق) منذ ثلاثا وثلاثين عاما، لماذا ثلاثا وثلاثين؟؟ لم أعرف ، لم يقل، جالس يحتسي قهوته وبيده كتاب (استانبول) لأوروهان باموق، يدعوني لاحتساء الشاي ويحدثني عن نبوءة لقائنا التي راودته من أول الصبا.. أفيق من الرؤيا لأراني في بيتي بغداد وهو معي، القصف يتواصل والنيران تلتهم كل شيء.. تنهمر القرائن في لحظة الجنون وتتبدى الرؤيا كحقيقة: امرأة تفيق من سبات الجسد، والرجل مشبوك بتاريخها، هل كان يعلم؟ من أين له أن يعلم والسبل بيننا ممحوة والزمن خراب؟ ليس بيننا غير رياح العوالم المتقاتلة، ليس بيننا من حدود سوى جغرافيا الدم التي يرسمون بها المدن العربية على وجه التاريخ الملفق"(33). وهكذا تفعل الوقائع المقروءة فعلها في تثبيط الحلم المتقطع بين الحين والآخر ، والتماهي مع ما برح قائما بين رمزية الحبيب وهو الأمل المفتقد من جانب الأنثى ورمزية الحبيبة وهي المدينة المستلبة من جانب الرجل ، ثم تتداخل هاتيك الرؤى برؤى الفكر المتأمل لبزوغ فجر التحرر المنشود في بلاد عاشت على أتون القتل اللامتناهي والفواجع العظام.

"قلنا للحرية:

– نحن رعاياك يا سيدة.

ضحكت الحرية من صبيانيتنا وأطبقت عينيها وقالت:

– بوسعكم اصطحابي حيث تشاؤون، خذوني الى بلادكم، لا تترددوا، أريد أن أزور بلادا محرومة مني لأعرف قيمتي وجدواي.

قلنا لها: سيقتلونك ويقتلوننا..

ضحكت الحرية: ألهذا الحد؟؟

– يكرهونك، نحن نخاف عليك، إلا إذا..

– ماذا؟

– إلا إذا تنكرت ودخلت في زي لا يثير الريب وأبدلت اسمك.

– يا للسخرية، أتريداني أن أتنكر؟؟ أنا أتنكر؟" (34).

إذن بهذه الصورة اللفظية ينسدل الستار على واقع مأساوي تقوم فيه شخصية (الحرية) بدورها الاستعاري عبر مشهد درامي تتبادل فيه الحوار مع من كانت ضالتهم وهي قادرة على إحداث الأثر والمغزى الناجز في وحدة تصويرية مؤنسنة بلغة انزياحية منفتحة.

ثم نلفي الانقطاع –ثانيةً– عن المنام وأحلامه ليتم استكمال الرؤيا الفكرية من جانب آخر لا ينافي المشهد المعروض آنفاً، بل يتواكب معه من حيث المعطى النصي والبعد الدلالي، إذ تقول: "أفيق من نوم سباتي وأنا في السرداب، خالية الوفاض الا من الحب، أغتسل بشيء من الموسيقى، أقلب فكرتي الخاصة عن الحب، أن تحب يعني ان تكون شجاعا لتنجو من كل عقدة وعقيدة، ان تكون حراكعاصفة ومتدفقا كشلال، ان تحب يعني ان لا تلفت الى الوراء وتتقدم في المجازفة، تنفذ روحك من التحلل في تفاهة التفاصيل اليومية، لا شيء أقدر من الحب على تحويل الحصى إلى ماس وزمرد" (35)، وبذلك يلتقي معنى الحب بكل ما يحتويه مع رمز الحرية بكل حيثياتها في مصبٍ واحد.

المبحث الثاني

شعرية الواقع التراجيدي

إن بشاعة مآسي الحياة وبلوغها أقصى مدياتها في ظروف غارقة بألوان القتل والسلب والنهب والتدمير تؤهل أن يكون سبيل نقلها إلى منجز إبداعي فني ترجماناً وصفياً لظواهر الأمور وكواليسها وحقائقها وخوارقها، وإذ يجنح هذا المنجز إلى وسم خطية الكتابة الواقعية بتجريبية الطرح وبالطريقة الإخراجية الجديدة ، فإنه لا ينأى عن المساس

بشبكة العلاقات التي يستند بعضها على بعض في تحزيم الأطر الدالة على تأجيج الومضة الشعرية للسرد، ويتجلى ذلك من خلال محورين هما:

أولاً: جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة

كلنا موقن بأن العلاقة بين هذين الجنسين البشريين في ديمومة لا تفتر ، وتفاعل مستمر على الرغم من انه قد يكون منسجماً حيناً ومحتدماً حيناً آخر ، ولا شك في أن هذه العلاقة تمثل الدافع الأقوى لدى السارد كي يمارس فعله ويدلي بمنظوره الحكائي في موازة فنية بين العالم الداخلي للحكاية وبين مرجعها الخارجي التي تنتمي إليه.

وحين يقف الرجل ليقابل المرأة في نص أدبي ما أو العكس حين تكون المرأة مقابلة للرجل، فإن ما ينوب عن صوتيهما هو السارد او الساردة بوصفهما الجهة التي تكون هي الأخرى في مناظرة إيهامية مع ما يسمى بالمروي أو المسرود له، إذ يكون لهذا الأخير وظائف عدة يؤديها في مجموعتين هما (36):

1- الوظائف البنائية : وهي التي تعنى بكل ما هو فني وجمالي في الرواية.

2- الوظائف الفكرية (الايدولوجية) : وهي الوظائف التي تشمل كل ما له صلة بالمضمون أو بالمحتوى الدلالي المبثوث في متن الرواية.

ومن هذا المنطلق ألفينا حوارية الساردة إلى جانب خطابها اللغوي قد انصبا على أمرين بارزين لكل من يقرأ الرواية، الأمر الأول: هو إيثارها الحديث عن بنات جنسها من القريبات والصديقات أكثر من الحديث عن أبناء الجنس الآخر إلا ما كان مرتكزا على السرد المكثف ، الواقع في خدمة الفكرة العامة للنص، والأمر الثاني: هو الاحتكام إلى العلاقة السلبية مع الرجل الذي غالبا ما تقنع بقناع المروي له المطلق والمقيد -إن صح لنا التعبير- موحية (أي الساردة) منذ الصفحات الأولى بأن مهمتها لا تقف عند رواية الحكايات المكلفة بسردها أو الأحداث التي شاركت في صنعها فحسب، وإنما تحاول أن تشرك المروي له في تداول تفاصيلها والمساهمة في بنائها ، وكأن هناك مجموعة سامعين مضمرين يصغون لأسلوبها الاستفهامي المتكرر الذي لم يكن مقصوداً لذاته، والذي يفترض بمن يتلقيه أن يبحث عن إجابات مقنعة، مع الأخذ بالنظر في كل ذلك إلى أن المرأة أو الأنثى عموما ليست بمنأى عن تلك المجموعة، وليست بخارجة عن دائرة المروي له، لكن موقع الراوية السارد أومأ من قريب أو

بعيد بتوجيه الخطاب إلى غالبية ذكورية عاجزة عن تحمل مسؤولية بقاء الأنثى في حلبة صراعية منكوبة نفسياً وجسدياً، ولذلك نراها تتعمد إظهاره – أي الرجل– ضعيفاً أو مغيباً أو مهملاً.

فها هو الرجل الوحيد الذي كان مع نساء الحي في شارع الطاووس الأزرق والمسمى "حامد الأخرس أبو الطيور سيختفي بطريقة غامضة في عام 2007 بعد مغادرة راوية مع رجل مجهول تزوجته بصفقة ليخرج بها إلى الأردن دون أن تخبر أحدا منا، توليتُ رعاية قبائل طيوره التي ضربها اليتم كنساء بغداد" (37) . و(راوية) هي الشخصية التي أحبها (حامد) بكل شغف لكنها بادلته بالجفاء، حتى أنه كتب في ورقة وصيته لـ (حياة) يقول فيها: "لو عادت راوية ذات يوم أخبريها كم أحببتها، كانت راوية مبرر بقائي حيا بعد أن قطعوا لساني ، قولي لها كنت لسانه في مدينة ذبحت أحلامنا" (38).

وفي مثال آخر نطالع فيه رسماً منغّماً بملامح شعرية لشخصية رجل كان "طبيب تجميل، قطع لسانه ، هذا ما أشيع في حينه، اشتهر الطبيب برسم الغربان التي تلتهم أدمغة البشر وعيونهم، رسم في أحد معارضه تفاح الشهوات، رسم أجساد النساء التي تلتهمها ديدان التفاح وتسيل منها قطرات الرغبة السوداء، كان يرسم بشاعات ويحول الجمال إلى جيفة، بطن المرأة تحول بين يديه إلى كهف أسود تلتف فيه الأفاعي، رسم جدرانا متصدعة ورجالا مخبولين وأيدٍ مبتورة وخيولا مقضومة الرؤوس" (39).

إن جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة في المقطع أعلاه تعكس صوراً ذات رمزية عالية، وهي بلا شك تنطلق من الواقع لكنها في أفق الفوبيا الموحية بعدم وجود التآلف أو التجانس المؤمّل بين هذين الطرفين البشريين – بحسب ما قامت عليه الرواية–، مما يدل على احتكاك الرؤى في لوحات تضادية عدة بُنيت على نظام مركب بين أشياء مجردة وأخرى محددة، وقد تجلت منذ البدء الثنائية السلبية بين مهنة الطب المعروفة بالإنسانية وبين طريقة الرسم التي توحي عكس ذلك تماماً، ثم نرى أن انقلاب معاني التجميل والجمال الى صور بشعة تنافيها، هو مؤشر واضح على صراع البشرية الذي حوّل المرغوب إلى منبوذ والمستحسن إلى قبيح؛ وذلك إلحاحاً في تجسيد واقع الأزمة والفجيعة والمأساوية والحزن الصاخب.

ولعل أهم ما يستند عليه مقولنا عن مثل هكذا نص هو أن "التعالقات الدلالية وقرائنها الدلالية اللامألوفة بين العناصر اللغوية المكونة للنص هي العلامة الفارقة في شعرية الحداثة"(40)، وبالنتيجة فإن هذه التعالقات قد قادت إلى محصلة تبدو في أوج غرابتها بالنسبة للمتلقي، فإذا كان من المعهود أن يتعالق الجمال بالرسم والتجميل

بالتشكيل والجسد الأنثوي بالرغبة إلا ان جميع القرائن التي تضمنتها سردية النص آنفاً قد شوهت روابطها الدلالية والرمزية، وهذا هو ما ينادي به واقع الحال ويحاكيه.

ويتوارى احتفاء الأنثى بنفسها على حساب الرجل حتى من ناحية الارتباط الأسري بينهما، وهي وان كانت قد أوقعت ذاتها في اختلاف رؤيوي وموقفي إلا انها حاولت بذلك ان تغرّب عالمها المألوف ببعده الشبقي ، وهو ما يتمثل لنا في قبول (حياة البابلي) الزواج من محبها (حازم)، إذ تقول: "زواجي بحازم كان أشبه بمزحة أو كابوس من تلك الكوابيس التي تنتقل من رأس الحالم الى الواقع فتزيده غرابة، ألتقينا في معرض فني مقام في غاليري (حوار) خلف أكاديمية الفنون في حي الوزيرية ذات مساء، حدث ذلك في 1990 كنا نتأمل لوحة لرسام سريالي عراقي، اللوحة كانت لجندي مغمض العينين شبه ميت أو هو ميت فعلا، تخرج من فجوة في جمجمته تحت الخوذة حمامة وتتعرش على كتفه الأيمن أوردة زرقاء بارزة، وفي يده اليسرى التي تحولت إلى عظام يمسك سلاحاً" (41). وربما كان الرسم التشكيلي لهذه اللوحة التي ترجمت سرياليتها والتي عبرت بطريقة أو بأخرى عن مزج العالم الحقيقي بالعالم المتخيل هو الدافع وراء تقبل (حياة) حب (حازم) لها في البدء، وهو القاسم المشترك في وصف الشعور بمعاناتهما الظرفية في بلد منكوب – على ضوء ما تمليه المعاني الرمزية للوحة –، لكن هذا التقبل لم يدم طويلا، إذ أصابه الفتور لا سيما بعد الزواج، فكان على غير ما يمكن أن يقرب بين الرجل والمرأة. "أغلقتُ الباب وبكيت طوال الليل، بعد أسبوع من الصمت كنا نتناول وجباتنا ونتحدث بضع كلمات عن الآخرين ونتجنب الحديث عنا ، طرق باب غرفتي، وقال بصوت يائس:

– حياة، قولي لماذا تزوجتني وأنت لا تحبيني؟

– لكني لا أكرهك، أحترمك لخصال كثيرة لديك يندر وجودها لدى الرجال، وقد ينمو الحب بالتدريج، أمهلني ولا تتعجل.

– هل سنبقى غريبين في بيت واحد؟؟

– ماذا تقترح؟

– ما يرضيك، لا أريد أن أرغمك على معاشرتي.

– دع الزمن يذيب الجليد.

– سأنتظر لأني أحبك، أنا اعتبرت نفسي محظوظا لأني حظيت بامرأة مثلك، أنت أثمن ما نلت في حياتي، أنت حلم الكثير من الرجال" (42).

وبذلك نجد أن التفات الموقف الأنثوي من القبول إلى ما يناهضه بلا مبرر علامة دالة على ان الهوة ما زالت قائمة في العلاقة النصية بين كلا الجنسين، هذا من ناحية البعد النفسي، أما فيما يخص علاقة (حياة) بـ(ناجي الحجالي) فالهوة مفتعلة أيضاً، وذلك بحكم اغترابه المكاني المشوش والمغيب بالنسبة لها.

ولا يقتصر الأمر على شخصية الساردة فحسب، بل نجد مثيل موقفها عند غيرها من بنات حيّها، مما يصب في معمارية النص وخطاطة سرديته الموجهة نحو التجليات المتقاطعة أو لنقُلْ غير المتآلفة مع الرجل.

وقد كان لكل واحدة منهن تجربتها الخاصة التي ربما احتكمت فيها بأكثر من رجل لكن من دون جدوى، " تعالي راوية، هيا احكي قصتك مع نديم وزواجك من سامر، نبدأ بك، تعالي لا تتهربي واجهي حقيقتك، ولا تنسي حامد..

– أية حقيقة؟؟ أنت أيضا تتخيلين وجود حقائق؟ الرجال خوانون بالمطلق هذه هي الحقيقة"(43). إن إطلاق مثل هذه النظرة العامة في مقيل (راوية) – بالتأكيد– أنها لم تأت إلا بعد مضارعة صراعية غير متكافئة إن كان ذلك من طرفها أو من الطرف الآخر، فـ(نديم) هو من تعلقت به وشغف قلبها بحبه، مما جعلها تصدقه في وعده إياها بالزواج والعيش معه في إحدى البلدان الأوربية، لكنه خيب آمالها عقب انتظار ممل واكب احتلال بغداد " نديم عاد ومعه زوجة بريطانية قال لي أن تزوج هذه المرأة لأنه كان بحاجة إلى من يسنده في الغربة"(44). والآخر كان زواجها منه روتينياً، إذ بحكم عمله في تهريبها خارج العراق تم تعرفها عليه ، ثم اتضحت لها حقيقته في أن " الرجل مثل سامر لا يساوي سوى المال الذي ندفعه ثمنا لتهريبنا من لعنة عمرنا الناقص وأنوثتنا" (45) ، أما (حامد) فكان حبه الجنوني لها غير مرغوب فيه من جانبها منذ الوهلة الأولى.

وبطريقة استثنائية بعيدة عن عالم الرجل –هذه المرة– نلحظ في شخصية كل من "شروق ولمى حالة خاصة ازدهرت في أرض الفناء كنبتة جيء بها من أرض الحلم ونمت وسط الشوك والقوارض واللهب، اختارتا العيش معا، عارضتا الأمر ورفضتا خيارهما الغريب، لكن ظروفا جدّت، دعت شقيق لمى يتقبل الأمر على مضض عندما رحبت زوجته بالأمر (....)

– بلد بلا رجال، الحروب التهمت نصفهم وشردت النصف الآخر، لا فرص أمام البنات،

دعها تدبر حياتها وترعى إحداهما الأخرى، ما هو العيب في ذلك؟؟" (46).

وهكذا أحالت الظروف العامة والخاصة من دون لقيا ودية توافقية تجمع العلاقة الذكورية – الأنثوية في مصب واحد مشترك ودائم ، مما يؤول بنا إلى العودة على البدء في أن البنية السردية للرواية ما برحت استحصال أهمية مكانة سيدات زحل بوصفهن قطب الرحى المركزي في النص.

ثانياً: مفارقات الحدث وعلاقته باللامألوف

احتوى موضوع النص – قيد البحث– على مكابدات مشتقة من فواجع الواقع المرير الذي تراوح بين حشده لأحداث جمة من جهة ، وعدوله عنها إلى ما ينافي الادراك العقلي من جهة أخرى، وهذا ما جعل طابع المفارقة مخيماً على أجواء بنيته السردية.

ومن تعريفات المفارقة أنها "صيغة بلاغية بالدرجة الأولى، إذ صار هذا المصطلح يعني أن تقول شيئاً وتقصد غيره، مثل الذم بما يشبه المدح أو المدح بما يشبه الذم، وامتثالاً لسنة التطور راح مفهوم المفارقة يكتسب دلالات شتى بتغير الزمان والمكان"(47)، حتى أصبح من شأن تلك الدلالات أن ينفتح بعضها على معارج صورية ينجلي من ورائها ما هو فوق المعتاد والمألوف من أشكال الحياة البديهية.

ولا ضير في أن يستأنف الاستفهام دوره هنا، لكن من جانب المتلقي هذه المرة وليس من جانب الذات الساردة فحسب في أن احتلال بغداد وشهود الناس نكبتها الكبيرة على أيدي قوات الاحتلال مرهون بأحداث نوعية مباينة لواقع الاستقرار الأمني والسياسي، مما يمكن أن يؤلب النفس على عدم التقبل والرضوخ للحال الجديدة، إلا ان مجاوزة الحد في عملية التأليب النفسي والعقلي معاً كفيل بأن يثير عامل الاستغراب في كيفية وصف الحادثة أو الحوادث المشهودة، وكيفية استيعابها وتفسيرها، ناهيك عن أن انتقال الأمر من دائرة الخصوص الذاتي والحالات الفردية إلى ميدان العموم الشائع والمتكرر اجتماعياً يعد مؤشرا خطيرا على الوقوع في نطاق اللامألوف.

وقد مهدت الراوية لما تقدم بمقاطع سردية هي أقرب ما تكون إلى خواطر القراء والمستمعين ممن شهد مآسي العراق وانتكاسة ظروف الحياة فيه، إذ تقول: " وتصادت في السرداب تكتكة الساعات ورنينها، بغتة وأنا أتفحص الكتب وبعض الكراسات صرخ حامد وأشار إلى إحدى المرايا، التفت إلى حيث أشار فرأيتهم ينظرون إلينا من

بين سحب الدخان وألسنة اللهب، كلهم كانوا في قاع مرآة الرؤيا وبغداد تلوح من ورائهم بملامحها العباسية ومآذنها ونخيلها ونهرها وسط الحريق: أبي وأمي وشقيقيّ ماجد ومهند وزينة وعبدالله شقيق حامد وحيدر ابن خالتي ولمى، كل الموتى الذين ابتعلتهم الحروب والمصائب، لاحت لي عينا جدتي الشهلاوان تنظران إلي بعزم وكأنهما تشدان أزري ويداها تتضرعان بين سحب الدخان..

من فزع هرب حامد قافزا على السلم وهو يولول وأنا أضحك منه، قلت: أرجوك أغلق الأبواب عند خروجك.." (48).

فها هو الزمن يتأرجح بين كفتي الحاضر المقيت والماضي التليد بوسيلة سرد متخيلة بدت جماليتها الانعكاسية عبر المرآة التي حملت كل معاني المفارقات الثنائية، حيث الحياة باستحضار الموت، والذبول باستحضار الزهو، والعقل باستحضار الجنون، والضعف باستحضار القوة.

ثم تطول مقاطع السرد ضمن هذا المضمار حتى تعرج على مخاطبة روائية تُخرِج الذهن عن دائرة المألوف، كالذي نقرؤه في هذا المقطع، " سرمد شاب استثنائي يا حياة، لديه اختراعات علمية غريبة لم أفهم منها شيئا، لقد تجاوز كل التوقعات في تطوره العقلي، صنع آلة عجيبة لتسريع نمو العقول تماثل إلى حد ما آلة تسريع الزمن" (49). فالملفت هنا أن اللامعقول مكرس في انزياح العقل ذاته عن مسار استيعابه الطبيعي لتجليات الواقع المأساوي، وما ذلك إلا إغراقا في كيفية الخروج من هذا المأزق، وضرورة تخطي عقباته الكبيرة، وما دام الأمر مرتبط إلى حد ما بالزمن الباطني أو ما يسمى بـ(البايولوجي – الشعوري) كان ذلك حرياً بتجاوز كل المعكرات النفسية ما خفي منها وما انعكس على الظاهر.

كما ان قصدية وقوع الاختيار على هكذا نوع من اللامألوف لا تخلو من جمالية فنية كانت ناجعة في التخفيف من حدة الزحام السردي المتتابع عن شخصيات قريبة وبعيدة من ذات الراوية نفسها، ناهيك عن " أن كل اختيار إنما يهدف إلى إحداث الانطباع الجمالي لدى المتلقي" (50)؛ حتى يبقى التشويق قائماً والذهن متحفزاً.

ويتداخل السياق الفنتازي أحيانا كثيرة مع تراكيب المنظومة النثرية عن حكايات بغداد في الأزمان الغابرة ، ليمتزج الحاضر بالماضي والشاهد بالغائب في تعبيرات لغوية تنتهك قانون الترابط العقلاني للأحداث، إذ جاء على لسان الراوية (حياة) في مقطع تغلفه المفارقة الاسترجاعية والاستباقية في آن واحد قولها: " قبل أعوام قلت لي في طنجة

وقد عقدنا ميثاقنا تحت سماء الله وأشهدنا رياح المحيط وصخور جبل طارق على عشقنا: ستلدين لنا ولدا في يوم ماطر ولا أدري أين سأكون أنا وأين ستكونين حين تشرع لنا الأقدار بواباتها..

ظل من يأس كان يغلف نبرتك وكنت أهمس لك وكأنني مالكة لوح المصير: سأكون قد عثرت على عمي الشيخ قيدار عراب بغداد وسيد الغياب وقمت بإعداد الكتاب وعندها ستعرف مكاني من علامات تظهر لك في جفاف الفرات وصعود الخرافة وسوف تأتي إلي في بلد لا نعرفه كلانا" (51) .

ثم نرى تصاعد جدلية الحدث نفسه في صفحات متقدمة من الرواية بطريقة تؤسلب القادم الذي ينتظر بغداد على أساس ما تشهده حاضراً وما شهدته آنفاً، إذ تعاود الراوية استرسال كلامها عن واقع النكبة : " قدم لي ناجي نفسه في طنجة رجلا آتيا من غياهب التاريخ أو جنوح الخرافة، قال لي ونحن نقف أمام البحر بعد تخليه عن لعبة القناع:

– أنا درويش هائم وكاتب يدون حياة المهمشين والمدن الغارية، معني بسقوط المدن وزوال الدول وبغداد خاصة، وخبير في العلاج النفسي، أجمع خبرات العيش عن أناس مقموعين ومكبوتين وأرويها في يوميات عابرة للزمن" (52). وهكذا نلحظ أن العامل الذهني والمعنوي القابع تحت ارتباط المروي بالراوي من جهة وبالمروي له من جهة أخرى مقتسم البناء على ضربين من التعبير، أحدهما ينشد نقل الواقع الشخصي بين حياة وناجي كما هو في حوار يتعدى المألوف، والثاني يأبى التقييد الزماني والمكاني معاً.

أما الكراسة المرقمة (24) التي ترويها حياة البابلي، فتبدو خصوصية المضمون فيها من عنوانها (مدينة تولد من النار)، وهو تركيب استعاري يثير لدى قارئه محاولات تفسير هذه العبارة عن بغداد منذ نشوئها في عصر المنصور، إذ يبين محتوى الكراسة أن ولادة هذه المدينة من النار لم يكن ضربا من الوهم أو التخمين، بل ان بوادر التخطيط لعمرانها كان مؤسسا على ذلك ، والخليفة يتساءل : " ما هذا يا ابن أرطأة ؟؟ ما دهاك يا مهندس دار الخلافة؟ أتبدأ حاضرة ملكي ؟؟" (53). ويبدأ التنفيذ حتى " تشتعل آلاف من كرات القطن المنفوطة على الخطوط المرسومة لأساس المدينة، وتقوم (دار السلام) من الغيب باللهب" (54). فالعلاقة بين العمران والنار يحيل القارئ الحصيف لتاريخ عهود بغداد المتتابعة إلى ان العنوان الموضوع لهذه الكراسة إنما هو اختزال لكل مآسيها وويلاتها، انها المفارقة تطالعنا مرة أخرى على جنبات مفهومنا عن النار؛ ذلك انه من غير المألوف ان تكون صفتها – أي النار– مناهضة للتقويض والتهديم كي تُقام على أساسها مدينة غراء كبغداد، فالأمر بهذه الشاكلة منافٍ لوظيفتها

المرجعية، وطبيعة خواصها الحقيقية، لكن الوحدة الخطابية هنا طوعت كل ذلك في صورة متخيلة لا تخلو من الاصطباغ بسمة الوظيفة الفنية الغالبة.

إما في المقطع الآتي فتتبين شعرية السرد بكيفية واصفة لحدث مقتل (منار) بعد أن تم اغتصابها من جهة مجهولة، إذ ان " دمها طمس ألوان السجادة الفارسية، واختلطت النجوم والأزاهير والطيور والكائنات التي لها أجساد غزلان ورؤوس بشرية بعيون حزينة" (55). ولأن الحدث كان مروعاً فقد جاء التعبير السردي هنا مازجاً بين فظاعته ورمزية الصورة التشكيلية في السجادة، مما يسمى في السرد الحديث بـ(البعد المائل)، "وهو بعد يزاوج بين ما هو عمودي وأفقي بشكل مواز، يكون المتخيل فيه موضع شك، يمزج في عدل محسوب بين ما هو واقعي وما هو غير واقعي (....)، ويميل نحو صهر الثنائية في الواحد المتعدد والمتناقض"(56)، وبطريقة حكائية متصاعدة ،كالذي يتجلى في طبيعة الحال التي كانت عليها (منار) بعد أن حاولت تقاوم وهنها، فهي "لا تدري أين يبدأ الكابوس وأين ينتهي الواقع، اختلط الأمر على وعيها" (57)؛ ولذلك عرّج حلمها على طفولة لا تعي زمنها حين أخذها رجل "رأت وجهه ينمسخ يصير وحشا وتتلوى ملامحه وتجحظ عيناه، صرخت صرخت فاختفى الرجل ووجدت نفسها مع قطة سوداء لها نظرة متوحشة، بكت منار (...) سمعت القطة تناديها.

-منار منار

صدقت ان القطة تتكلم ، هي سمعت الصوت يصدر عنها، هل سمعت أم توهمت؟ لا تعرف.. هو صوت أمها صوت رعبها هي ، بكت ولم تعرف..

تحولت القطة إلى امرأة، لمست شعرها ويديها، حملتها بين ذراعيها، خرجت بها إلى حقل قمح محاط بشجيرات شوك، ضوء الشمس يبهر البصر، نامت الطفلة (...) أغمضت عينيها ونامت، نامت واختفت المرأة"(58).

ففي هذا الجانب القصصي الخاص بالشخصية المحكي عنها في الرواية تجلت المفارقة الحدثية بكامل تفاصيلها الدرامية ، وهي غير المفارقة الزمنية التي عهدناها بين الزمن المروي وزمن الحكاية، من حيث كون الأولى ترصد الواقع وتعاين صوره الحقيقية، لكنها في الآن نفسه تتخطى ما يتقبله العقل والنفس البشرية، أي انها تمتلك وجودا فعليا بين متسع أخاديد الحياة وتحولاتها النوعية، وتعمل معاً على تجسيدها تحت مسحة الصبغة الغرائبية.

إزاء هذا المشهد تتداعى أمامنا ملابسات نائية عن أن تخضع لمنطق أو تفسير، تمثلت في إحدى مظاهرها بتداول الحوار هاتفيا بين مجموع عناصر الجهة الجانية، "قتلناهم ثلاثتهم.. ماذا؟؟ نحضر الرؤوس؟؟ لا أميرنا لم نذبحهم

أطلقنا النار عليهم، المرتد مات أولا ، أخته قاومت ثم استسلمت، الأم كانت من حصتي، نعم نعم شيخنا، نعم تطهرنا اغتسلنا وتوضأنا.. تنتظرنا على الإفطار ؟؟ لا لا سنصلي ونفطر هنا، لا يمكننا العودة إلى المقر قبل الساعة التاسعة .. الشوارع مزدحمة في رمضان"(59). هذه المجموعة نموذج من المجاميع المتواصلة والمتكررة في يوميات معنفة بالقتل والترهيب؛ لتجعل الناس يعيشون في ظل فوبيا ما زالت قائمة حتى الآن.

ولم تتوقف البنية السردية عند مفترق المسارات العائمة بمثل هذه المشاهد المثيرة، بل جعلت من السرد محملاً لثنائيات ضدية عدة، أبرزها ثنائية الموت والحياة، التي جاءت متناثرة بين صفحات الرواية لتؤكد معطى دلاليا يشي بالصدمة الشعورية للراوية ، وهو وإن كان في مقام ذي صفة خصوصية، لكنه يمثل صورة دينامية فاعلة على المستوى الشعوري الجماعي العام. " – انظري في المرآة، أهو وجه مهند أم ماذا؟؟ أترين ما أرى؟؟

– خالتي تحدث هنا أشياء غريبة، قد يظهرون جميعا وقد تسمعين همسهم، إنهم يحرسوننا هل تصدقين ان الموتى يحرسون الأحياء؟؟ تخيلي كم يبدو الوضع مقلوبا أن نعيش في حماية موتانا.. ياللسخرية"(60).

وفي مقطع آخر يختلط فيه الواقعي بالمثالي في غياب جميل كأنه النوم –كما تقول الراوية– لتطلعنا على قصة زهرة اوكيناوا وارتهان نموها بالحرب "– مهلا، سأعهد إليك الآن بحفظ هذه الزهرة التي قد تجف خلال أيام وتظهر بذور هلالية سوداء، احفظيها وستكون صالحة للنمو في بلادك حين ظهور العلامة مرة أخرى.

– ما اسمها؟

– أنا ادعوها زهرة اوكيناوا أو زهرة النجاة لا تزرعيها الآن، انتظري حتى تموت

الحروب وستظهر لك العلامة كما ظهرت لي" (61).

يقول الرجل (صاحب الزهرة) :

"– بعد جهد خمس من السنين في تجارب ومحاولات، لم أقنط ولم أتوقف حتى نجحت وأنبتت بذور زهرتي في الوسط الجبلي المتوسطي.

– ما قصتها وقصتك؟؟

– هي زهرة فريدة أتيت ببذورها من مقاطعة (اوكيناوا).

– أنت ياباني أيها السيد؟

– لا تسألي عن هويتي، ولا تحكمي على سحنتي، السحنة قناع والهوية صورة للحظة عابرة في عمر البشرية، تتغير باختلاف الأحداث والأزمنة، قد أكون في اللحظة التالية سومريا أو ازتيكيا من المكسيك أو فرعونيا أو من الماوري أو من سلالة بلقيس، (....) أنا في هذه الآونة ياباني من الجيل الذي شهد مأساة هيروشيما" (62).

إننا عندما نسعى إلى تفسير الصفة الجمالية المتخيلة في أصول الزهرة وطبيعة نموها بهذه الشاكلة الغرائبية، قد لا نخرج عن إطار ما يسمى بـ(المعادل الموضوعي) على الرغم من تشابك العنصرين الزماني والمكاني وامتزاج صورهما القديمة والحديثة مع ما تحتويه من ميثولوجيا وحضارة وفنون، غير أن هذا المعادل – كما نرى– ليست علاقته الانسجام أو المماثلة بين طرفي محوريته الأساسية، ذلك أن الإغراق في تأمل الجمال ومعاينته في طبيعة سر هذه الزهرة المتفرعة بدلالاتها نحو الحياة السامية، النقاء ، السلام، الأمل، ينفي محالة الاستدلال على تولد كل هذه المعاني التي تجعلنا نَسِمُها بالمثالية إذا ما قورنت بمخلفات الحروب على مستوى التصور الواقعي وعلاقته بالذات الإنسانية، أي إننا إذا سلمنا بأن قمة الجمال أمر مثالي، فإن علامة ظهوره متمثلاً برمزية الزهرة هو تحدٍ لردة فعل الرهبة وسياسة العنف البشري.

المبحث الثالث

تركيبة المد السردي

إن مبررات وجود أي عمل أدبي إبداعي وكذا خصائصه ومميزاته لا تكمن في حيثية الدوافع والمسببات التي رسمت معالمه وحدوده في مخيلة الكاتب (الناص) فحسب، بل كذلك في ضوء مجموع المقاطع والعناصر الحكائية التي أنتجت هيئة معينة للتسلسل السطري فيه، وقد يوافق هذا الأخير تراتبية تلك العناصر أو لا يوافقها ، فيمتط الحدث تارة بتفاصيل متشعبة، ويتقلص بكثافة موجزة تارة أخرى، والتوسط بين هذه وتلك قائم.

وكيفما تكون القصة المحكية تتولد الكيفية التي تنشئها نصا إبداعيا مع تنوع تلك الكيفيات والطرائق السردية، لكن يبقى الإقرار بفرادة العمل ونوعيته رهين الاهتمام بميول من يقرأه، ومن هنا لم " يعد استقبال الحدث وتقديمه للقارئ إلا هاجسا كبيرا يشغل عقل وأداة الكاتب، وأصبح التغيير في بنية النص القصصي الروائي مادة نقدية حوارية شغلت الكثير من المهتمين بشؤون الثقافة"(63).

والحقيقة أن ما وسمناه بالمد السردي يفضي إلى بعدين أساسيين أحدهما: اجناسية النص بحكم كونه رواية، والثاني: ما يقع وراء النص من حيث انه ليس نقلا لما وقع في مجتمع ما وفي فترة زمنية ما بقدر ما هو تطويع فني لهاجس قادم يستشعره الكاتب والقارئ معاً.

وقد تشكلت ترسيمة المد السردي عبر ثلاثة محاور توسلتها الكاتبة في التحام المتن بالمبنى من أجل إعطاء مقاربة رؤيوية شاملة عن روايتها التي تضمنت سيرة (ناس ومدينة).

أولاً: الرسائل

مع مستجدات العصر وتطور الأساليب والوسائل التي يتعامل بها الإنسان مع أبناء جلدته، تلبث الاستعانة بما نحسبه قديما أمرا واقعيا مفروضا مهما حاولنا التنصل منه، وإن كان للرسالة–بوصفها وسيلة خطابية– زمن سابق من ذي قبل، إلا ان دورها لم يزل ، وقيمتها مستأنفة مع كل عصر.

في رواية (سيدات زحل) لاحظنا حديث (حياة) عن مجموعة من الشخصيات الصديقة أو القريبة عبر رسائل بدت لها قيمتها العميقة، فهي بين راوية ومتأملة ومتسائلة بشعور تشوبه الغرابة، وتتداخله الأقوال ، نقرأ هذا المقطع: " – لا تخافي نحن معك –قال صوت كصوت أبي– هناك صندوق صغير على المنضدة، افتحيه..

هل سمعت ذلك أم رأيت الصندوق ، وبلغتني الرسالة؟؟

فتحت الصندوق، وجدت ورقة مطوية نصفين وقرأت:

(..كن وحيدا ولا تأمل برفقة أحد في هذه المدينة، كن في بغداد ولا تأمن وسادتك والرداء، كن في الحب ولا تعول على وفاء الحبيب، احترس وتربص بكل من عداك، ضاعف عنفك على من يليك، أزح كل آخر، خذ موقعه حيا وارقد في قبره ميتا، عندئذ ستكون جديرا بالعيش في بغداد، ومن لا يعتد بهذه الوصايا عليه ان يهجر مدينة النقائض والفناء..)" (64).

مثل هكذا نص مؤطر بإطار الأدبية التبليغية قد يحافي الانسياق وراء تفسيرات ضبابية متعددة، لكنه في الوقت نفسه لا يمكن تحديده أو توقيفه عند معنى واحد لا غير ؛ ذلك ان ثيمته تبدو فيها التقابلية عياناً وهي مرتسمة في كلمات اللغة التي كُتب بها، والتي تجاوزت حدود التبليغ النصي الداخلي إلى مُبلّغ آخر خارج سطور

الرسالة، حيث المضمون محتكم بأسلوب طلبي إجمالي يدعو إلى مخالفة الفطرة أو لنقُل: الرغبة الإنسانية في بديهيات الحياة الخاصة والعامة، وذلك من خلال أفعال النص الرسائلي: ((كن) المكررة، لا تأمل، لا تأمن، لا تعول، احترس، تربص، ضاعف، أزح، خذ، ارقد)، إذ تتواشج هذه الطلبية مع جميع الأفكار المطروحة تنبؤاً بالقادم من الأحداث، وكشفاً لخفايا الواقع، وإعادة نظر في كثير من المكرورات الممتدة على صعيد المد الخطي في الرواية والمد الواقعي خارجها.

وبحسب نصية السرد يتبلور المسبب لحظة ذروة تصعيده –كما يبدو– في منتهى الرسالة عبر ارتباطها بإطلاق وصفية عمومية لمدينة بائسة، حتى لكأنها صورت الخاتمة بنهاية تحمل في طياتها الكثير من الكوامن الباعثة، أو بالأحرى لتطرح الكثير من الهموم الإنسانية التي لم تحاكي فيها حقبة زمنية معينة، إنما كانت استقراءً زمنياً متوالي العهود والفترات؛ولهذا بدا إظهار الوصايا ضمن الرسالة أعلاه ذا لغة نصية محوّرة؛ لأنها قامت على أساس انقلاب الدال في أعماق المدلول، ووجهت البعد الذاتي لسيرة حياتية ربما كانت منفردة إلى عوالم أخرى مماثلة يعيش بها مجتمع من البشر نكبة عالمهم الفعلي.

لكن ثمة رسائل أخرى ترتبط بهذا البعد تحديداً، وتتشظى منه الى جزئيات فرعية كانت لها بصمتها في جدران النفس التي تلقت الرسالة، كالذي حصل مع شخصية (راوية)..

"انتظري لقد ترك لك رسالة.

– هذه هي..

– ما الذي يريد قوله بعد؟ لو كان رجلا لواجهني

– افتحيها أريد أن أعرف ما يريده منك.

مزقت غلاف الرسالة وليتني ما فعلت، ليتني لم أقرأ (....)

(عزيزتي راوية

لا بد أن نؤمن بالقدر ونؤمن أيضا بالنصيب، أقدارنا ليست بأيدينا إنما بمشيئة الله، قد يؤلمنا اتجاه أقدارنا، لكني كرجل مؤمن أتلقى اشارة القدر وأقبلها دون اعتراض فاقبلي الأمر الواقع، غير أنك بجمالك وثقافتك محط أنظار

الرجال، وقد رأى صورتك معي صديق أمريكي وأبدى رغبته بالزواج منك، بهره جمالك وقال لي أرجوك هيئ لي لقاءً معها وسوف أكافئك وأكافئها، لا بد أن أحصل على هذه الفتاة العراقية مهما كان الثمن..

أنتظر ردك فالرجل منشغل بك حد الجنون، أتمنى أن تكوني واقعية وتنظري إلى مصلحتنا جميعا وتتقبلي الأمر الواقع فربما كان هذا الرجل أفضل مني لا تترددي.

نديم). "(65)

إذن من جانب المرسِل الذي ذُيلت باسمه الرسالة كانت الحقيقة متخفية بقناع لشخصية تتسم بكل ما يحببها ويقربها من الآخر (الأنثى)، ومن جانب الأخيرة وهي المرسل إليه، كانت الرسالة مُحطِمة لأفق التوقع الذي انتظرته تحت وطأة عاطفة حب معنفة خالفت المألوف المؤمل، وقلبت موازينه إلى أدنى معاني الرذيلة الرجولية المنحطة، فكانت الصدمة علامة وعي بجدلية التواصل ثم الانقطاع بين الذات – الحب.

ولا تفتأ الرسائل عن التعبير والتمثيل لكُنْه الحقائق المغمورة، بما تحتفظ به متونها من عبارات مدونة تقوم على الثوابت والمتغيرات في آن واحد، لتحاكي هذه المرة علاقة صداقات أنثوية تنأى عن الرجل تماماً. "فتحت شروق حقيبة يدها وأخرجت ورقة مطوية:

– خذي حياة اقرأي آخر رسالة كتبتها لي قبل الاحتلال بشهور، عملت منها نسخا لأعطيك واحدة منها فهي تذكرك فيها، رسالة تنضح يأسا ومرارة، اقرأي وستعرفين انها كانت مصممة على الموت قبل احتلال بغداد.

– خذي راوية، اقرأي الرسالة:

– شروق، رحيلك كان الضربة القاصمة التي هشمت زمني، (.....) ربما هو نحس طالعي الذي حاق بنا وأفضى إلى هذا الألم، أتذكرين قول حياة؟ كانت تقول لنا: نحن سيدات زحل المرصودات للفاجعة، كنا أنت وأنا نسخر من اشارة حياة الى نحس زحل، فقد كنا نتصور السعادة حالة مقيمة فينا، ثم تبينت أننا نخطئ في تقدير قدراتنا على الاحتفاظ بما نحب ومن نحب..

لمى" (66).

مما يدخل في مفهوم شعرية القص، أن الرسالة في حد ذاتها هي بنية تركيبية إخبارية سواء جرت على ألسنة الأشخاص أو الراوي المبئر ، وهذه البنية هي جزء من بنية لرسالة أكبر، صفتها الامتداد والكثرة والتنوع،

يتمثلها النص الروائي بسروده المتشعبة والمستطردة، فتغدو الرسالة في ضوء ذلك نواة لمحكيه الطويل (67). وما نلحظه هنا في تبليغ (لمى) –التي أقدمت على الانتحار– لصديقاتها هو عبارة عن مفردات ممتلئة لنص مقتضب، قامت على أسسه تفاصيل الرواية بكل ما تعكسه من قلق وجودي يتفاعل مع الواقع ولا يتفاءل به.

ثانياً: فاعلية التوالد الحكائي

إن أهم ما يميز الرواية عن سائر فنون السرد الأخرى هو المضاعفة النصية في الحدث، وما يترتب عليه من تسلسلات منطقية تكتنفها مصائر الشخوص، وتتضمنها وقائع البناء المركزي العام، وهذا هو من دواعي التضخم الفني في الأجزاء والفصول.

وتتحقق هذه المضاعفة بإجراءات تكتيكية منظمة، تثير فاعلية انتشارها على السطح النصي ومتنه؛ لتأكيد تعاضدهما وتكاملهما معاً، إذ تسبغ على الاثنين توالداً حكائياً متنامياً حتى آخر مقطع من آخر فصل، وبذلك يتم التركيز على النص المنتج نفسه من حيث التلفظ والكينونة، وكيف يتواشج ذاك مع هذه في إذكاء القراءة واستجذابها من دون فتور في متابعة دهاليز الفضاء الروائي المطول.

فالرواية إذن معنية بإيجاد وسائل فاعلة تحوّل وتغير منحى السرد كيفما شاء لها باعثها من دون أن تخرج عن الوحدة الموضوعاتية العامة، أو عن مركز الاستقطاب الهيكلي الذي يشد مفاصلها ويلملم جزئياتها الفرعية، وبهذا "يمكن أن تتشعب كل بنية حكائية الى مسارات متعددة، ومع ذلك لا تعتبر بنية الرواية بنية مصفحة من الادماجات والاشتقاقات، بل شبكة معقدة من القوى القادرة على التأثير ومعاودة التأثير على تطورها الخاص"(68)، الذي يهيء لها التواصل السردي مع تعددية المغزى الاجتماعي القائم في بنيتها الكلية.

وتتجلى دينامية المسار الحكائي في رواية (سيدات زحل) بشكل معلن على لسان (حياة) الراوية التي أبرمت مع نفسها توثيق محطات قصصية تنحدر من صبغة الواقع وتغور في أعماقه. "أنا حياة، وهذه كراساتي التي شرعت بكتابتها منذ سنوات ودونت فيها حكاياتنا، حكاية عشقنا الصاعق، قصص الفقد واوجاع السجن والاختفاءات، عار الخصاء وبتر اللسان ، خزي اغتصاب البنات، دونت أكثر من ثلاثين كراسة طوال كارثة الحصار وحرب الاحتلال، وكنت كلما أنهيت واحدة منها وعدت إليها أفاجأ باختفاء الأسماء، فتختلط الأحداث،

تمحى أسماؤنا جميعا وتصبح الحكايات منسوبة للجميع فأعيد تدوين الأسماء لتختفي مرات ومرات حتى يئست من محاولاتي" (69).

ومن حيث انتهى هذا المقطع السردي يلتمس القارئ ما ورائية القص في الرواية بصفة عامة؛ ذلك ان صبغتها الواقعية المرتبطة بالحقائق قد تجاوزت الإدراك الطبيعي للأشياء، وبالتالي لم يقف السرد فيها عند نقطة توثيق أو تدوين ما حدث فحسب، انما أصبح للأمر منعطف فكريّ وسياسي واجتماعي، بل حتى وثقافي ينأى بمتزعمي العملية القصصية عن التقنع بلبوس الرمز أو الإيحاء لاسيما بعدما انجلى عامل الخوف السلطوي، وانبرى الكشف والوضوح هو المعلن في الكتابة، غير أن المحنة — هذه المرة– في ولادة النص أصبحت أعظم وأشمل وأشد ، وهو ما تم التنويه عنه في المقطع الآتي: "أعطتني البنات في لقائنا الأخير عند مفوضية اللاجئين في عمان ما سجلنه من قصصهن في أوراق مبعثرة أضفتها الى كراساتي، وفي لحظات الهدوء النادرة– بين انفجار مفخخة وعبوة ناسفة وموت يتربص بي– أحاول تجميع الشظايا لأعيد تشكيل صورة مدينة محطمة وأناسها، وغالبا ما تشتبك الحكايات بين يدي ويرتبك كل شيء فأدعها على ما هي عليه وأمضي قدما، وماذا يهم؟؟ الزمن دوامات تلتف حولنا وأحداث ماضينا تستعاد بين دورات الزمن، ليس بمحض مصادفة بل بحتمية كونية لا تفسير لها، فلأتنقل بين الأزمنة وأحوال مدينتي في عصورها وحكايات البنات وأصنع صورة من كل هذا الحطام كفسيفساء تشبهنا..

أغسل وجهي من عناء الكتابة ومراجعة الكراسات، وأراني في سحنة ذابلة، غير أني لا أستسلم "(70).

وحين يكون انبثاق المبتدأ النصي من مرتكز الوعي بمنعطفات ما يُكتب تبرح العملية مستصعبة من جهة الناص؛ فإذا أزيلت الحصانة آل الأمر إلى الدخول في عالم اللاوعي لتتم الانعكاسة النفسية بحذافيرها . " لبثت أروي الحكايات للجدران والساعات والمرايا في السرداب وأنصت إلى صدى صوتي يتكرر مثلما تتكرر الصور في المرايا المتقابلة حتى لا تضيع حكاياتنا"(71). وبحسب الخطاب الماثل أمامنا يبدو انشطار سلطة الساردة بارزاً، وانتقالها إلى معترك اللاشعور حاصلاً باضطلاعها إلى تشخيص الجمادات وتشييئها لتصبح هي المروي له؛ ذلك لأن إدراكها بِعِظَم ما يكتنفه الواقع المعاصر قد وّلد لديها تغريبة نفسية تحتوي على فراغات قابلة للملئ ، بل حتى بات الواقع المقروء في منظورها الكلي هو أقرب ما يكون تخييلاً لا حقيقة. "حكاياتي نوع من الخرافة عن التاريخ وأهل الخلافة والبرابرة وأهل الظرافة، خذ الحكاية وتصرف بها على هواك، صدقها أو اضحك منها أو انسها، نحن نروي الحكايات لنستطيع تحمل الزمان، وقد تعب البلد يا ولد من كثرة الحكايا، ولكن لابد أن يسمع احد حكاياتنا، الناس في البلاد الأخرى لا يصدقون ما جرى لنا" (72).

إذن حتى الآن تتوسل الراوية بتقديم رؤية شمولية عن حيثيات الراهن الذي يصعب تفسيره، أو وضع حدود فاصلة توقف مساره الرهيب المستأنف في كل مرة بحكاية غريبة نسمعها أو نقرؤها أو نتلقاها على مضض، والأمر يطول ليمتد أثر سياقه اللامألوف مع كل جديد تندهش له العقول، وتشنف له الاذان.

أما بالنسبة لنوعية هذه التوالدات الحكائية، فنجدها أحيانا كثيرة تحاكي المقروء الحاصل مع كل شخصية من شخصيات سيدات زحل، وهو —كما أسلفنا– وإن كان متعلقا بالمحكي الخاص بكلٍ منها في نص الرواية، لكنه ذو صبغة متعددة الحيثيات ومستمرة بحسب ما تشير إليه الخلفية المرجعية للواقع المنقول. " اكتبي أولاً قصتي مع نديم، لا لا ، اكتبي قصة منار وقصة حذام أعني هالة، اكتبي قصة هاني، لا تنسي قصة هيلين، قصة حامد ابو الطيور" (73).

وفي أحيان أخرى يبدو — أي التوالد الحكائي– مبتدعاً ومشبعاً بأيقونات لفظية تضخ كمّاً عميقاً من الدلالات الموضوعية التي لا تفتأ عن المساس بالماضي.

وتظهر فاعلية كلا النوعين في منطوق الساردة الذي تستهله بعبارة (ألف ليلة وليلة) المشهورة : "كان ياما كان في حاضر العصر والأوان، كنت يوما أحكي لولد مثلك، وما أن نطقت العبارة الأولى (كان ياما كان) حتى انفتح أمامي ممر طويل وجرفتني ريح دوارة إلى قاعة لها قبة زجاج، وتحت القبة كان آلاف النساء والرجال، وكل يحمل كتابا، وقد عم الصمت المكان، أشاروا لي بالكتب واقترب مني رجل وهمس: لقد حكم علينا بالخرس، وفي الكتب قصص وحكايا لا بد أن تروى والا اندثرت وماتت بموتنا، هل تستطيعين تحمل المسؤولية؟؟ هل تحملين قصصنا إلى الناس خارج هذا المكان؟؟

في اللحظة التالية التف حولي خمسة أشخاص، وما أن فتحوا الكتب أمامي حتى فاضت الحكايات إلى رأسي، وأدركني تعب ووهن، وتقطعت أنفاسي وظنوا أنني سأموت عندما حملوني حكايات مصائرهم، ورأيتني أسير في بستان لأشجاره ثمر من الأسماء وعناقيد من الدموع وثمار من الآهات"(74).

تضعنا المرجعية التراثية لهذا النص أمام مراودة ذهنية بين الانتماء الراهن لعالم الحقيقة، ومحاولة التحرر من أسره وفك قيوده إلى فضاءات مجازية، تظهر من خلال شعرية المساجلة العجائبية بين كل ما هو محدد ومطلق، إذ مع قصر العبارة الاستهلالية المكونة من ثلاث كلمات ينفتح الخيال بحركة فاعلة تروم التخلص من عبء ثقيل ، لكن دون جدوى، فاللغة ما زالت تعتم الأشياء وتضيق المسافات المكانية ليبقى التحديد هو الطاغي على

الصورة، وإلا ما المبرر من جعل (القبة الزجاجية) تضم تحتها آلاف البشر، كل له كتاب من الحكايا وليست حكاية واحدة فقط؟! واذا كان وصفها –أي القبة– ينم عن سمة الشفافية فَلِم تم احتكامها بالصمت والتزام شاغليها بالخرس؟! كل ذلك إنما يدل على أن حتمية الاصطدام بالواقع تبقى هي الماثلة مهما جنح الخيال إلى منحنياتها ، ومن هنا التقت المقاربة بين عجائبية ألف ليلة وليلة وعجائبية الحكايا المنبثقة من المألوف بكثافة مضغوطة كمّاً ونوعاً لتقع في شَرَك اللامألوف مرة أخرى، وقد كان المرتكز في سردية هذا المقطع هو الاعتماد على تفعيل الأدوات الإجرائية للعجائبية الأولى (القديمة)، وذلك على سبيل المطاوعة في الاستعمال اللغوي والمعنوي. ثم ما زال التشاكل بين المحدد والمطلق قائماً في الأسلوب الاستعاري الملاحظ في نهايته –أي نهاية المقطع–، حيث (البستان) الذي يفترض أن نتصوره ممتلئا بدلالات منفتحة على النقاهة والانشراح النفسي والاطمئنان الباعث للسعادة، نجده مقيداً بإنكفاء وصفي مجهول ومعاكس ضمن نطاق خرق صورة هذا المكان ومعقوليته.

ومن حيث ما تم ابتداعه حكائياً ولكن على محمل الانتقال إلى مضارب دلالية تكترث بمصائب الواقع، ما تستأنفه الراوية في حديثها مع الولد الذي التقته صدفة وتعاطفت مع نكبته حين آوته، ثم أخذت تسرد له: " أمر الامبراطور بتشييد مبنى كبير وسط عاصمته وكان البناء بشكل مكعب هائل يشبه ضريحا كبيرا استغرق بناؤه سنة كاملة وزينه النقاشون برقائق الذهب التي نقش عليها اسم الامبراطور آلاف المرات، ورسموا على جوانب الضريح رمزا وعلامات سحرية، ورصعوا الأركان بالجواهر وأمروا الخطاط الشهير راسم البلداكي ان يخط بماء الذهب على باب الضريح حكمة الامبراطور الشهيرة التي كانت تدرس في دور العلم كأول موضوع في بدء كل عام دراسي: (السكوت مقدس والنطق مدنس، والرؤية إثم والشم محظور والفكر كفر والسؤال زوال والحلم خيانة). (.....) وذات يوم والبلاد حزينة في صمتها والناس غارقون في الأحزان وساد البلاد الخمول وأغلقت الأسواق وسكتت الأبواق، فوجئت المدينة بامرأة أخذت تغني في ساحتها الكبرى قرب ضريح الصوت (...) وعندما علم الإمبراطور بالأمر وسمع ضجة الحياة والغناء تعود إلى مدينته الخرساء صرخ كالمجنون: كيف تجرؤ امرأة على عصياني؟؟ لا بد انها مدفوعة من قبل أعدائي، أيها الجند فرقوا الحشود واقبضوا على المجرمة التي خرقت صمت بلادي" (75).

تطرح شواهد الأشياء أحياناً توصيفاً جدياً قد يثير أو بالأحرى يزعزع أبنية الخطاب القصصي، فيزيحه عن سطوح الواقعات السردية بمنظار يلج أعماقاً من الكشوف والرؤى الشعرية المتميزة للحكاية التي تكتنفها آليات ذلك الخطاب، والتي أُرتسِمت مثيلتها في المقطع المذكور بأبعاد مجازية أضفت على جدلية العلاقة بين المكان

وأناسه صورة رمزية متمحورة حول الواقع ومجبولة على التأويل في الآن ذاته ، ففي ظاهر التوجيه الخطابي للحكاية ظل الانفتاح على متعرجات ألف ليلة وليلة قائما، لكن توظيفه بهذا السياق جعله يبث العديد من العلامات الإيحائية التي انشطرت مرجعيتها على قسمين يحكمهما رمز السلطة (الامبراطور/ الحاكم) ورمز المتسلط عليه (المحكومين) ، أحد هذين القسمين يموه جمالية المكان بنمنماته الفنية وأركانه المشيدة، فيقلبها رأساً على عقب، والقسم الآخر ينتهك تلك الجمالية بإماتة حيويتها، وإحالة تشكيلتها الهندسية (ضريح الصوت) إلى دلالة الإلجام والتقييد وصرامة النطق المحرم، وهو ما يدخل ضمن الجدل النوعي للنص في بنية إشارية تكتم جميع سبل التحرر الواقعي سواء كان لسانياً أو فكرياً فسلفياً أو حتى متخيلاً، ولم تكن لهذه المعاني مجتمعة أن تنفصم عن المساس بالجمالية الحقيقية التي أسعفها القص الوصفي بمنطوق رمز (المرأة / الحرية) وصدى صوتها المؤمل (الغناء)، غير انها جمالية بدت منعدمة في فضاء المتاهة التي أخذت تنأى بالنص عن السكونية والثبات، وتقوده إلى انسياق دلالي حيثما يكون منتهاه يبتدي مجدداً.

ثالثاً: مؤشرات السيرة والتراث

بحكم مواجهة القارئ لمعادلات نصوصية مختلفة، وإشباعا لذائقته التي لا تفتأ عن الرغبة في التطلع إلى بواطن النص، فإنه غالباً ما يلجأ الناص الروائي إلى توظيف المماهاة الحكائية التي تستنفر الذهن وتواكب قضايا العصر ، فترسم صورته وتطرح همومه بهوية الماضي ومقارباته الاجتماعية والسياسية والدينية.

واذا كانت مفردة (السيرة) لها خاصية المعطى التاريخي المتراكم ، فإن مفردة (التراث) تطفق إلى امتلاك مزية التلاقي بين الواقع والخيال، والقديم والحاضر، فتبرح للمساتها –إن وُظِفت– فنية موحية وحضور معبر.

كان مستهل ذلك التوظيف في بعض عنوانات فصول (سيدات زحل)، منها عنوان الفصل الثاني (بيت البابلي)، فهو يحيلنا مباشرة على المرجعية الأثرية وعبقها التاريخي الذي تجسده حضارة ما بين النهرين، وقد بدا هذا العنوان متكئاً على أساس قصدي ، إذ سبقه فصل معنون بـ(الأسماء)، وهو الفصل الأول في بناء الرواية – كما نعلم–، ليتبين من خلال ذلك أن المؤشر التأصيلي لجميع أدوار المكون العامل فيها مرتبط بل ومنبثق من مكتنف ثقافي على الرغم من كل المفارقات الهوجاء وسلبيات الواقع المترسبة في ذهنية الشخصية الروائية والرائية، في حين كان الفصل الرابع محملاً من حيث عنوانه على مؤشر آخر أزلي ، يتمثل في (غراب قابيل) بكل ما يتضمنه هذا

العنوان من مقتبس دلالي – ديني، أوله وزر القتل وحمل الخطيئة، ثم هلم إلى دلالات الحنق والبغضاء والسوداوية والافتقاد وانعدام الثقة والضياع والفتنة والبؤس.... الخ .

أما المؤشر الذي يجسد معنى التاريخية البغدادية بحذافيرها فهو قد تجسد في عنوان الفصل السادس (كتاب زبيدة) ، حيث المكتنز الحضاري لهذه المدينة وتراثياتها الأصيلة الممتدة عبر تأسيس جوهر العلاقة بين منظومتي الفكر والقيم الثقافية القديمة من جهة ، والتحولات الاجتماعية الراهنة من جهة أخرى، ويعد هذا الفصل هو الأعمق دلالة على المعادلة الموضوعية بين الحدث الآني والزماني سواء ما تعلق منه بالمكان أو الشخصية على سواء.

وتنفتح الرواية من الجانب المضموني (المتن) على أفق تاريخي من شأنه تقريب حيثيات المعنى الخطابي للغة النص، كما في هذا المقطع: "ارتعشت تماثيل الشعراء وتزحزحت عن قواعدها الرخامية، رأيت المتنبي بعمامته وطيلسانه يهبط من عليائه متخليا عن هالة كبريائه ويعدو في الأزقة منشدا:

لأي صروف الدهر فيه نعاتب وأي رزياه بوترٍ نطالبُ

أبو نؤاس كان يترنح ثملا والدموع تسح على وجنتيه الضامرتين ما بين فندق الميريديان والشيراتون اللذين استوطنت فيهما القوات الأمريكية ووسائل الإعلام الأجنبية، جندي من المارينز أطلق الرصاص من مكمنه نحو الشاعر المترنح ، وأبو نؤاس البرونزي يمضي قدما غير آبه بالنار، يهبط إلى شاطئ دجلة، صحبه شهريار الذي قام من جلسته الملكية في حدائق شارع أبي نؤاس، تتقدمهما شهرزاد بغلالاتها الدخانية وخلاخيل الذهب تصلصل مع خطوتها، شفتاها مطبقتان على أصداء الكلام، منذ أيام لزمت الصمت وتوقفت عن ترديد الحكايا حين طغى صوت الرصاص، رأيتهم ثلاثتهم يمضون في زورق صغير وأبو نؤاس يحرك المجذافين ليغيبوا مع انحدار دجلة"(76).

يجد من يقرأ هذا النص المشفوع بمتعلقات سِيَرية لشخصيات أدبية واقعية ومتخيلة أنّ التعريج نحو عالمهم الوادع إنما يروم إدراك ثغرات واقع الاحتلال ومسلماته الحربية، وربما كانت هذه الإشكالية العصيبة في فهم تحولات الحدث وانقلابه رأساً على عقب تقتضي إيجاد نوع من الصلة بين مكابدة التجربة الآنية وذاكرة الماضي، إذ يتوازى بذلك خطا السرد الحقيقي والصوري في تأطير منطقية الخطاب الدلالي.

ولا نغفل ان تكريس عملية نقد الواقع ورصد متغيراته عبر المساس بتشخيص الجمادات (تماثيل الشعراء) قد استندت على مرتكزين اثنين: حاضر متدهور، وقيم أصيلة تحاول أن تعيد له مقامه، في حين يظل الـ (ما هو ورائي) قابعاً في تشكيل وظيفة السرد الشعرية، ومسترسلاً في ضخ صور المجاز والإيحاء المكثف بانهيال أنفة المتنبي،

وتداعي أصالة أبي نؤاس، وضياع شهريار مع صمت شهرزاد، وإن كانت هذه المؤشرات تبدو شخصانية ومحددة بما اشتهرت به بغداد من نماذج لها صدى ممتد في عالم الأدب، لكنها في الوقت ذاته هي مؤشرات لسيرة مكان متهاوٍ ومنكسر بضياع هوية كل معمور فيه، قِيَمياً وثقافياً ومادياً وإنسانياً.

وتتكثف بعض المدود السردية في بنية الرواية بالاعتماد على حيثيات سابقة أخرى تنتقيها الروائية لتصب في حدود الانتماء الى عالمها الخاص بثيمة النص، فتتخذ من هذه المتعرجات وسيلة لإعادة تداول التاريخ بناء على المشاهدة والمعاينة التي تطلبت منها التسريد والتخييل وليس مجرد التوثيق فحسب على لسان الراوية، " تتراءى لي مس (جرترود بيل) صانعة الملوك، تلك البريطانية التي حكمت الشرق من وراء غلالة الشغف والطموح الامبراطوري والصلف، وصنعت دولة في بغداد على أنقاض حكم بني عثمان، أرى فرسها تسير خببا تحت فارستها النحيلة ونظرتها المتعجرفة، عقد المس بيل اللؤلؤي يعكس وهج النار (.....) لم تعرف المس بيل ان واحدا من اللصوص المحترفين كان يبحث عن رسائلها الى الملك فيصل الأول حول المعاهدة البريطانية وحدود مملكة العراق، لم تعرف مس بيل ان رسائل والدها وأصدقاءها وجميع وثائق الانتداب البريطاني لقيت المصير ذاته في ليلة حرق التاريخ" (77).

عبر هذا المقطع الممتد زمانياً يحقق السياق الروائي مكنونات المادة المسرودة في انزياح نوعي صورته التنقل بين المشاهد وامتلائه بها، ووظيفته الإخبارية تجسد تلك الحساسية التاريخية التي تغوص في الماضي وتطفو إلى الحاضر في عالم مداره الواقع وما وراء الواقع ، وهي حساسية تحاول أن تبدد التعقيدات التي لازمت انتكاسة المشهد او المشاهد العنيفة التي خلفتها أطماع المستعمرين، وشخصية (جرترود بيل) هي إحدى رموز تلك الأطماع المحتدمة والمتصارعة مع نظائرها الداخلية والخارجية في نهاية مصيرية أسمتها الراوية (ليلة حرق التاريخ)، وقد أفعم استحضار هذا المؤشر سيرورة السرد الفنية من حيث التلاقي بين كنه الواقعة الاسترجاعية والمكبوت الذي لا يمكن أن تمحوه الذاكرة من متون سجلاتها الموثقة.

واذا كان الزمن على اتساعه يشمل جميع الأحداث التي تتم في الحاضر والماضي والمستقبل، فإن الدلالة التاريخية تجتزئ من تلك الأحداث ما ينم عن عمقها المستبصر لإرهاصات قائمة أو قادمة، حتى وإن كان ذلك العمق ذا مدى زمني بعيد جدا كالذي يتراءى لـ(حياة) في هذا المقطع: "أتمثل حال الخليفة لما ذهب هولاكو لرؤية قصره وتجول فيه وكان الخليفة يرافقه وكشف لهولاكو عن جملة كنوزه التي خبأها في قصوره وقدمها لهولاكو.. قام هولاكو بتوزيعها على قواده وجنده على مرأى من الخليفة ثم وضع طبقا من الذهب أمامه وأمره أن يأكله فتحير الخليفة

المهزوم من أمر هولاكو ونظر إليه مستفهما لعله يعدل عن أمره الغريب.. قال هولاكو: ألست جائعا؟ ألا تريد أن تأكل؟؟ خذ هذا الطبق ابتلعه لعله يشبعك..

– لا أستطيع فالذهب لا يؤكل..

قال هولاكو: لماذا احتفظت به إذاً ولم تعطه لعسكرك ولم تأت الى سواحل جيحون من أجل أن توقف تقدمنا"(78). هكذا نمط خطابي جعل اللغة التأنيبية فيه تتحول عن مسارها الكرونولوجي في منعطف رمزي تغلفه صورة التاريخ السلطوي، وتمثله صورته الحالية في الواقع المعيش.

الخاتمة

من المهم أن يخرج الباحث بمحصلة نهائية للبحث الذي رام دراسته والتحري في جنباته المتشعبة ، وقد كان لنا هذا الأمر في دراستنا لرواية (سيدات زحل) التي حاكت نسيج الحدث بدقة سردية لا نبالغ حين نصفها بالمتناهية؛ لأنها استطاعت أن تحمل شتى التجليات الواقعية في مظان حكائي يقرأ أطياف الحادثة ويصورها عن بعد نظر.

وقد شغل الملمح الدرامي ساحة الرواية نصياً ، فكان معمارها الفني مدعم بمتكئات موضوعية تمليها الظروف الاجتماعية والنفسية، فضلا عن حركة الشخصية من حيث كونها دالة على معنى أو مشاركة أساسية في رسم الصورة المعبرة، والخالية نوعا ما من عنصر الفعل الارادي، من مثيل الانهيالات اللاشعورية في سرداب الرؤى ، وقسرية الظروف التي تعرضت اليها العديد من شخصيات الرواية ك (حامد الأخرس ، حازم ، منار، راوية، الشيخ قيدار) وغيرهم آخرين، وفي كل ذلك كان لا بد من تلاق بين المقاربات النصية المتخيلة والمقاربات الواقعية الحقيقية.

وقد ارتسمت الشعرية بدءا من منطلق العنوان المرتبط بعالم اللاواقع تشكيليا وبعالم نقيضه في تحديد جنوسته بـ(رواية سيرة ناس ومدينة)، وكان للاثنين تداعيات مركبة لا تخلو من دلالة أو اشارة، لكن يبقى التساؤل حول اقتصاره — أي العنوان– لغويا على الجانب الانثوي من دون الذكوري على الرغم من اشتمال متن الرواية على حكايات متصفحة لواقع حياة كلٍ منهما، أَلانّ المتحكم في الأمر هو الكاتبة بوصفها أنثى؟ أم ان هذه الأنثى بشتى تجلياتها في الرواية أثبتت استحالة تجردها عن المساس بالرجل على صعيد الجانب الفعلي؟ أم لأن

اعتماد السرد على قلم انثوي يدون ويروي على لسان (حياة البابلي) هو الذي وجّه بنية النص نحو تهميش الرجل وإبراز الأنثى، وهي وان كانت بائسة وواقعها موجع، فمآل بؤسها وارتباطها بطالع زحل عائد على ضعف الأول بعوقه وعاهته من جهة، وخيانته وظلمه من جهة أخرى، وبعده المكاني المتزمت به أو المتخفي وراءه من جهة ثالثة؟ صيرورة هذه التساؤلات كلها هي التي فعلّت وظيفة السرد الشعرية بين سطور النص وأسطحه، فكان الانزياح اللغوي والدلالي موكول به على طرفي المعادلة الموضوعية في تمفصلات الرواية وحيثياتها الحكائية على سواء.

المصادر والمراجع

- أبو ديب ،كمال ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت – لبنان، ط1 ، 1987

- الأمين ، محمد سالم محمد ، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر – دراسة تطبيقية في سيمانطيقا السرد- ، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2008.

- بودوخة ، مسعود ، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية ، عالم الكتب الحديث – إربد ، ط1 ، 2011 .

- بوحوش ، رابح ، اللسانيات وتحليل النصوص، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، ط2، 2009 .

- بوخالفة ، فتحي ، شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة ، عالم الكتب الحديث، اربد- الأردن، ط 1، 2010

- جبارة، كوثر محمد علي ، تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، ، دار الحوار للنشر والتوزيع- اللاذقية، ط 1 ، 2012.

- الداهي ، محمد ، سيميائية السرد (بحث في الوجود السيميائي المتجانس)، دار رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة، ط1 ، 2009 .

- الدليمي ، لطفية ، سيدات زحل (رواية) سيرة ناس ومدينة ، دار فضاءات للنشر والتوزيع – عمان ، 2009

- حليفي ، شعيب ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، دار الأمان – الرباط ، ط1 ، 2009 .

– الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري) ، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط1، 2007 .

– ياكبسون ،رومان ، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988 .

– كوهن ، جان ، بنية اللغة الشعرية، ، ت: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، 1986 .

– مجموعة من المؤلفين، معجم السرديات ، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي للنشر – تونس، ط 1، 2010 .

– محمد معتصم ، بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير ، دار الأمان – الرباط ، ط1، 2010 .

– مرشد أحمد، الحداثة السردية في روايات إبراهيم نصر الله ، الدار العربية للعلم ناشرون – بيروت، ط 1 ، 2010.

– النصير، ياسين ، ما تخفيه القراءة (دراسات في الرواية والقصة القصيرة)، الدار العربية للعلوم ناشرون– بيروت، ط1 ، 2008 .

– عميش ، عبد القادر ، شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، دار الألمعية– الجزائر ،ط1 ، 2011 .

– تودوروف، تزفيتان ، الشعرية ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 1990

– الخليل ،سمير ، علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي (مقاربات نقدية)، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ط1 ، 2008 .

– الخفاجي، كريم شلال ، السخرية والمفارقة في لافتات أحمد مطر السردية ، صحيفة المؤتمر، ع 2983 ، حزيران 2014 ، www.almutmar.com